UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA AZCAPOTZALCO



Diego Rivera, un personaje público entre el reconocimiento y la polémica

Tesis para optar por el grado de

Maestra en Historiografía de México

Que presenta:

María Norma Patiño Navarro

Asesora:

Dra. Silvia Pappe Willenegger

Septiembre 2010

Para Andrés, Andrea, Luisa,

Petrus y Menta

Contenido

Pues el historiógrafo hace su aparición mucho después de la manifestación de la realidad. Llega cuando las cenizas ya están frías y lo remueve todo con el recuerdo en mente de lo que ha sucedido entre el acontecimiento y su narración.

Michel Onfray, *Los ultras de las luces*

Introducción

Este es un estudio historiográfico acerca de la fama pública del pintor Diego Rivera, sobre la fama-reconocimiento y la polémica, y cómo se inserta esta noción alrededor de este personaje en el período que le toca vivir, el final del siglo XIX y un poco más de la primera mitad del siglo XX (1886-1957). Trata además sobre las condiciones sociales, políticas y culturales en las que se desarrolla la carrera de un artista considerado uno de los más importantes intelectuales de ese siglo. La pretensión no es hacer un análisis de la imagen del pintor, sino de las condiciones en las que se construye la "fama". Los antecedentes antiguos y modernos de este concepto, así como de sus raíces desde la antigüedad. La intención es hacer una lectura historiográfica de los conceptos que están relacionados con la fama en diferentes períodos, para luego entender la fama y el reconocimiento del muralista y exponer la discusión que se establece en torno a la polémica entre su persona y su arte.

Como en todo documento historiográfico, se trata de encontrar las diferentes lecturas, a través de los documentos consultados, para hacer una interpretación de los mecanismos de la fama de otros artistas y sus semejanzas con las del caso de Diego Rivera, que es el interés principal de la investigación. A pesar de que cada situación histórica tiene su propia singularidad, de ahí la dificultad de la historia comparada, las situaciones análogas, la regularidad y repetición de fenómenos sociales en el pasado dará elementos de análisis valiosos para el objeto de la tesis. Una de las cuestiones fundamentales es el significado de la fama, así como lo que está alrededor de ella.

Cabe señalar que Diego Rivera fue un personaje sobresaliente en el ámbito del arte y la cultura en México, quien despertó desde muy joven una polémica por su arte y por su conducta rebelde, que lo acompañó hasta sus últimos años._Tal es así que los estudios sobre él y sobre su obra son cuantiosos y variados. Entonces, ante las preguntas obligadas: ¿Para qué otro estudio más sobre Diego Rivera? ¿Qué es lo que este trabajo puede aportar sobre el muralista? que seguramente los lectores se harán sobre el presente, diré que se propone estudiar el reconocimiento y la polémica de un pintor, para entenderlos desde un punto de vista crítico y analítico, en relación a conceptos fundamentales como la fama, el honor, la moral y el poder, que se han quedado paralizados en el tiempo. La fama tiene un origen y mecanismos diversos que funcionan de diferentes maneras en la historia. Sin afán de hacer

una historia del concepto, se revisan sólo algunos periodos y la palabra va cobrando forma, va mostrando su significación real. La fama es un concepto complejo y para entender los mecanismos de la fama de un artista como Diego en el siglo XX se revisan sus raíces desde la Antigüedad.

La propuesta principal de la tesis es demostrar que las estrategias de reconocimiento que se plantean y se practican en el siglo XX, tienen su origen en las tácticas políticas del nuevo régimen, el llamado *Nouveau regime*, durante el siglo XIX francés, con Napoleón. Se revisa todo ello para entender fama y reconocimiento, sus consecuencias y repercusiones en el tiempo de Diego Rivera, es decir, el siglo XX. En diversos momentos se expone cómo lo ve la cultura oficial, así como sus contemporáneos y cómo actúa frente a todos ellos, ante las presiones y las críticas y frente a lo que él mismo expresa en sus declaraciones, cartas y textos de arte y política.

El eje principal está puesto en el periodo que corresponde al sexenio del presidente Miguel Alemán Valdés, entre los años 1946 a 1952, ya que fue el momento culminante de la fama de Rivera, además de que en él se suscitaron los acontecimientos del máximo reconocimiento que el Estado le hizo al muralista: La exposición-homenaje por los cincuenta años de labor artística de Rivera, que se celebró en 1949 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el año 1950, y las consecuencias de la crítica político-ideológica y la polémica que se produjo alrededor de su fama. La fama es una situación en la que está entrelazado un juego de poder entre el famoso y el Estado y en el que finalmente el artista está en desventaja, según la idea de Michel Foucault, quien propone que el poder de los intelectuales es una ilusión. La idea que trataré de mostrar es que a partir del Estado moderno[1], la Nación es quien debe otorgarle la honorabilidad a sus ciudadanos que, en apariencia, así lo merezcan, pero lo que en realidad importa es el lustre que dan esos hombres a un país.

Habrá quienes piensen que Diego Rivera compartió espacios en el ámbito del arte y el muralismo con otros pintores, quienes a la larga también fueron famosos y polémicos por

---

[1] La modernidad considerada, por algunos historiadores, desde las propuestas que trajo el Estado después de la Revolución Francesa.

sus obras y por sus actos políticos frente al Estado y frente a sus contemporáneos, tales como David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Entonces ¿por qué Rivera? Lo he elegido porque en Rivera es más clara la idea de fama. Fue un personaje distinguido y reconocido a través de becas y viajes para su formación artística y para la experimentación en las vanguardias. Diego aceptó las invitaciones para decorar los muros, cuyos espacios él entenderá no sólo en un sentido estético, histórico y social, sino que en ellos encuentra un abrevadero para su expresión ideológico-política. Él fue, entre los demás intelectuales mexicanos de su tiempo, quien se destacó en el ámbito cultural de México y el extranjero por su frecuente presencia en los medios. Se diría que él fue un artista que utilizó lo mediático más que cualquier otro. Por su personalidad carismática y contradictoria, cuya obra pictórica tuvo una recepción importante en amplios sectores de la sociedad mexicana y extrajera, tanto, que se ha convertido en un emblema de esta cultura. Rivera como miembro recurrente del Partido Comunista, generaba expectativas radicales que en ocasiones parecía contradecir con sus actos, lo cual le ocasionaba enemistades y críticas adversas frente a la sociedad, esa fue una de las razones principales de la disputa en torno a Rivera. De esta forma mi interés es mostrar que estos conceptos, en relación con actores de la historia cultural, personajes como Diego Rivera y algunos ámbitos del poder, no son unívocos, sino que producen, además de aceptación, polémica o, incluso, indiferencia.

El capítulo I no pretende ser una historia de la fama y el reconocimiento. Sin embargo es importante hacer una revisión de algunos documentos para encontrar antecedentes de lo que significó fama-reconocimiento en otros momentos y de cómo se va deslizando el concepto en su devenir histórico y sus conexiones con la idea de la fama de un personaje en el período señalado.

Se analizan cuáles son los mecanismos que intervienen, cuáles son las conexiones de estos planteamientos del pasado con el caso de Rivera, cuáles son sus relaciones con los valores de las épocas. La fama y su relación con el honor, el reconocimiento y el premio como una estrategia política y moral. En este capítulo se hace un planteamiento acerca de nociones asociadas a la fama, tales como el honor y el poder, desarrollo fundamental para el análisis que se hará a lo largo de los dos siguientes capítulos.

Para ello, se analizan esencialmente los conceptos mencionados, sus raíces históricas y sus nexos con otras nociones tanto político-ideológica, como, sobre todo, simbólica en el ámbito de la cultura. La fama en sus distintas funciones sociales y culturales, en primer lugar al servicio de la inmortalidad en los griegos, la fama como alegoría en la Eneida de Virgilio, personaje equiparado a un monstruo alado. En la Edad Media, la fama está vista de otra manera, desde una visión eclesiástica, por ello las funciones del arte están al servicio de lo divino, en términos generales hay una renuncia a la fama en esta época. En el siglo de Oro español, la Fama es nuevamente alegórica, pero no como en la Antigüedad, sino en función de un carácter didáctico, entre sus enseñanzas está la del honor y sus repercusiones en la opinión pública, la fama relacionada con la moral, evidentemente falseada por los modos cínicos de vivir de algunos individuos de la época. En algunos casos como el de Quevedo, se muestra la fama como arma de defensa y desafío, desde el poder del escritor.

El propósito del **Capítulo II** es presentar al pintor Diego Rivera en su trayectoria artística tanto en México como en el ámbito internacional, con el objeto de dar a conocer de forma general las actividades más sobresalientes, públicas, artísticas y personales que realizó durante su vida. Luego, explicar el contexto en el que se le dieron los reconocimientos, como son, los espacios para decorar los muros y analizar las diferentes situaciones de conflicto de la fama del artista. Con el fin de comprender y analizar la figura pública del pintor y la polémica que se establece a través de los reconocimientos y las críticas, ha sido necesario presentar en el capítulo anterior, desde un enfoque historiográfico, los conceptos que ubican a Diego Rivera en este capítulo, en un complejo entramado de valores públicos, vigentes y a la vez sujetos a polémicas, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, como parte constitutiva de la cultura mexicana y la diversidad de matices que se entrelazan.

Se describen las circunstancias en las que vivió el pintor durante los diferentes períodos, porfirirista, revolucionario, posrevolucionario, pasando por los tiempos de *Montparnasse* y por los momentos más relevantes de su obra mural. Las circunstancias de su vida pública, sus relaciones y sus compromisos con el arte revolucionario y sus creencias sociales, son un ejemplo de su fama controversial. Las invitaciones que Rivera aceptó para realizar los murales en San Francisco, Detroit y Nueva York, así como las exposiciones en París, Los

Ángeles, y también en San Francisco y en Nueva York, testimonian sus reconocimientos internacionales. Todo esto frente a las actitudes del artista, por un lado de aceptación y por otro cada vez más de una constante insubordinación y desafío. En ocasiones era una forma de reclamación de los 'derechos sociales', según su mismo punto de vista. Como parte complementaria de su trabajo artístico y en relación a la polémica de su obra y reconocimiento se mencionan algunos casos de la pintura de caballete de Rivera, ya que entre otras cosas, tuvo encargos importantes de pinturas de caballete, como son los retratos de amigos y particulares que confiaban en él, por su talento o simplemente por su fama. Dado que en este aspecto muchas de las críticas que recibió tenían un sello de índole personal y poco profundo, sólo se hace referencia a las de mayor importancia en el sentido de la polémica y de los conflictos que éstas suscitaron. Se hace mención y análisis crítico acerca de los reconocimientos que sus contemporáneos le hicieron, así como a las críticas discordantes de las que fue objeto. Se revisan algunas notas y reportajes publicados en los medios. Diego es producto también de un fenómeno mediático que se produce en las décadas señaladas, que él supo aprovechar en ese juego de poder que se explica en el primer capítulo. Diego tenía una presencia que a veces resultaba perturbadora y además, dada la controvertida personalidad del pintor, existía una atención continua a su persona y a todo aquello que generaba "noticia".

En el capítulo III se describen los momentos del máximo reconocimiento que le da el Estado, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el año 1950, también la Exposición Nacional por los cincuenta años de la labor artística de Rivera, que se celebró en 1949 en el Museo Nacional de Artes Plásticas, ubicado en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, en pleno período alemanista. Los años cuarenta y cincuenta son fundamentales para este análisis historiográfico porque representan los años en los que se exhiben, no sólo las situaciones que suscitaron la polémica y los conflictos ideológicos principales en la vida pública del pintor, sino que además son ejemplos propicios para reflexionar acerca de los motivos políticos de estos premios. Adicionalmente se analiza la respuesta del pintor a los reconocimientos generales que se le hicieron durante su amplia trayectoria como artista y como intelectual mexicano. En esos momentos las condiciones se agudizaron de manera

peculiar. La idea es demostrar, a través del caso particular de Diego Rivera, que la fama es un concepto relacionado con la moral, es decir con los valores vigentes y que el otorgamiento de los reconocimientos y el premio implica poder. La tricotomía fama-moral-poder explicada en el primer capítulo, se muestra para comprender en este capítulo III, la disputa política que se establece en personajes desafiantes como el pintor Diego Rivera y los aspectos relacionados con los valores contradictorios y de transición de la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. Con respecto a los términos anteriores se analiza la respuesta del medio y de sus contemporáneos. No se propone hacer un balance exhaustivo de todo el material existente, ya que, en el caso de Diego Rivera eso sería una tarea titánica, sino un análisis crítico de los documentos considerados más significativos que señalen las contradicciones ya mencionadas.

Se debe aclarar que en el texto se reproducen algunos documentos, ya sea en su totalidad o en fragmentos, sólo los que considero importantes, tales como notas de prensa, cartas o citas textuales, debido a su relevancia con respecto al presente estudio, pues los términos en los que se desarrollan forman parte de un lenguaje revelador que se pretende analizar con sus implicaciones historiográficas.

Entre los motivos principales que me llevaron a desarrollar la presente investigación, está un particular interés por el estudio de la imagen de personajes de la historia, creadores e intelectuales. Esto, como profesional de la fotografía, en el año 2001 me llevó a conformar y publicar un libro de retratos fotográficos, y consecuentemente a hacer investigación sobre la imagen de estas figuras y sus fenómenos contextuales. A partir de los materiales consultados el proyecto derivó hacia un estudio más cercano a la reflexión historiográfica sobre los motivos que desentrañan fenómenos de la fama pública de personajes representativos de la cultura mexicana, tales como Diego Rivera.

Capítulo I – La Fama y Reconocimiento

Cuando se trata –dice- o de la vida de un amigo o de su fama hay que apartarse de la vía, para que apoyemos su voluntad, incluso inicua.

Noches Áticas. Aulo Gelio

Conceptos y Nociones

Fama, Reconocimiento, Premio

Fama, Reconocimiento, distinción, premio. Algunos de estos conceptos nos resultan familiares por su uso frecuente. Si se habla de personajes públicos es importante rastrear en la historia cuáles son las asociaciones que se involucran en este fenómeno social, no para hacer un recuento histórico de estos conceptos, sino para entender lo que está alrededor de la fama de personajes como el pintor Diego Rivera.

Con respecto a los personajes públicos y su fama, lo que está en juego es una serie de entramados políticos, sociales y culturales que revisados en su contexto nos darán algunas respuestas para poder interpretar estos fenómenos y la posibilidad de cuestionarlos en términos historiográficos. Más adelante se harán algunos señalamientos de la fama en distintos períodos en la historia para entender más a fondo las raíces y la diversidad del término, así como de los conceptos que están ligados a él.

La "Fama" es un vocablo recurrente, su uso es indiscriminado y es común que se hable con admiración de personajes "famosos" de la historia, sin cuestionarse demasiado las razones ni las formas o los usos tanto del vocablo como de los que lo administran. Desde tiempos remotos la fama está asociada a términos como gloria, éxito, renombre, triunfo y necesariamente ligados a otros como reconocimiento, distinción, premio, condecoración, emblema, etcétera. Se usan para referirse a personajes célebres que se han dado a conocer por algún hecho sobresaliente en diferentes ámbitos de las sociedades. Diccionarios como el de María Moliner[2], sugieren que la fama es algo susceptible de ganarse por actos o méritos frente a la sociedad y de alguna forma el premio lo es también, algo que se obtiene, que se gana por las mismas circunstancias. Lo mismo ocurre con vocablos como el honor, esto es

---

[2] María Moliner. *Diccionario del uso del español.* Madrid, Gredos, 2007.

algo también ganado por los actos frente a grupos sociales. Lo que es variable es que cada tiempo histórico tiene sus propias medidas para valorar estos actos. Los valores y la moral estas sujetos, a su vez, a grupos y actores sociales insertos en la historia.

Con frecuencia de aquel que tiene fama se dice que goza de gloria y de aceptación. Quien es famoso es admirado, imitado, aunque también es perseguido, atacado y censurado, un famoso es una celebridad y sus actos pueden imponer modas, patrones y costumbres, es modelo a seguir, hasta cierto punto, hasta donde los valores, la moral y la política en boga dicten sus límites. Fama y popularidad, son sinónimos que se usan alrededor de individuos que han dejado una huella. Lo cierto es que esta huella puede ser juzgada en términos favorables o desfavorables, pero en el "cielo de las luminarias" también se forman nubarrones que empañan la visión objetiva, crean severas confusiones y hacen difusos tanto virtudes como defectos. La buena y la mala fama son visiones parciales de alguien a quien se puede admirar o por el contrario, despreciar. Todo va a validarse según las pautas morales del momento y de los grupos sociales a los que se pertenezca. Algunas veces la fama está asociada al honor, al prestigio y a la moral. Es indispensable que la lectura de estas asociaciones conceptuales se haga sin prejuicios, es decir, considerando el contexto histórico, ya que un hombre y sus actos pueden ser vistos como honorables en una sociedad y no así en otra distinta y esto repercutirá en su fama y en cómo será juzgado por sus contemporáneos. De esta manera la fama es una forma de ejercicio de poder, ya que esta fama, esta honorabilidad pueden concederle al sujeto autoridad dentro de un determinado ámbito social.

La idea de la fama es muy antigua, desde los griegos y los romanos existía una conciencia de lo que esto representaba y su repercusión era importante en la sociedad. Según los diccionarios más respetables, la fama es la voz pública, la que dicta juicios pertinentes de buena o mala.[3] Y si es verdad que, "la buena fama" es la opinión general acerca de la excelencia de un sujeto en su profesión o arte, la cuestión es que la opinión que se tiene de

---

[3] Fama; del latín *fama*. Noticia, rumor, voz pública. De la misma raíz es el vocablo griego correspondiente cuyo significado es el de voz, aviso, predicción, rumor. Se utiliza el término como sinónimo de reputación. Al igual que aquel, este puede tener una connotación positiva o negativa en el sentido de buena o mala opinión ante el otro. Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales Tomo II, Madrid, Editorial Planeta de Agostini, 1987.

una persona no necesariamente coincide entre todos los actores, estratos o grupos sociales, es decir, la fama no siempre es a favor del personaje de quien se trate.

El artista Diego Rivera, que es el tema de la presente tesis, creó durante su vida, falsas historias y anécdotas que se acercaban más a la ficción que a la realidad, que le valieron la fama de muchas cosas, entre otras la de "mitómano". El propio Diego contribuyó a la construcción de su leyenda a partir de contar su vida de diferentes maneras, dictó sus memorias y concedió largas entrevistas a varios periodistas y escritores, tales como *Memoria y razón de Diego Rivera* de Loló de la Torriente[4], *Vida y Milagros de Diego Rivera,* por Antonio Rodríguez[5], *La fabulosa vida de Diego Rivera* por Bertram D. Wolf [6] o *El monstruo en su Laberinto* por Alfredo Cardona Peña[7], entre otros; en algunas de estas narraciones no hay forma de corroborar datos y realidades. Lo cierto es que aunque él ha sido uno de los intelectuales más estudiados del siglo XX, todavía es difícil encontrar los elementos de juicio de su personalidad múltiple, así como las claves de su "enorme fama". Algunos testimonios de cómo lo ven sus contemporáneos y cómo se ve él mismo en sus textos, se verán en los siguientes capítulos, en ellos se podrá tener un acercamiento a su compleja personalidad.

La fama no siempre ha sido bien recibida. Esta se percibe de diversas maneras, como he dicho, dependiendo de la ideología dominante en las sociedades, los valores morales y los grupos de que se trate. Diego Rivera fue uno de los artistas más destacados de la primera mitad del siglo XX, fue reconocido por la intelectualidad mexicana y por el gobierno desde la década de los años veinte y ya para la década de 1940-1950 era uno de los más famosos pintores nacionales principalmente por sus aportaciones muralísticas, además de sus escritos. A pesar de ello México fue testigo de cómo intelectuales de su prestigio han sido vistos también con desconfianza y recelo, por sus conductas desafiantes y sus críticas tanto al Estado como hacia algunos de sus contemporáneos. En los años cuarenta, ya con el PRI

---

4 Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera.* Tomos I y II México. Editorial Renacimiento. 1959.

5 Antonio Rodríguez, *Vida y Milagros de Diego Rivera (1949)*. Entrevista publicada en la Revista "Hoy" entre 1948 - 1949.

6 Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera.* México, Editorial Diana. 1972.

7 Alfredo Cardona Peña. *El monstruo en su Laberinto. Conversaciones con Diego Rivera. México. Ed. Diana. 1980.*

en el poder[8], algunos medios impresos conservadores, entre ellos el periódico *El Universal* o revistas semanales que estaban en boga, como son *Hoy o Sucesos para todos,* reflejaban el pensamiento de una sociedad conformada por católicos en su gran mayoría, y en algunos casos de una tendencia simpatizante con ideologías de derecha radical[9]. Era el momento culminante de una larga carrera del pintor y se publicaba en la página editorial de una de estas revistas el artículo de sarcástico encabezado: "El fresco de Diego Rivera" (como ilustración se publicaba un retrato de archivo del pintor) y en el pie de foto se leía: "¿Quién dio fama tan grande al discutido pintamonas? Se preguntan azorados los periodistas, sin recordar que precisamente fueron ellos los que enaltecieron al hombre fatal."[10] En diciembre de 1947 Diego acababa de terminar el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central,* en el que colocó la leyenda "Dios no existe", frase que aludía a Ignacio Ramírez, conocido como el Nigromante[11], este personaje del siglo XIX está representado en dicho fresco sosteniendo un documento con la frase. Antes de la inauguración del fresco, en 1948, el Arzobispo de México, Luis María Martínez se negó a bendecir el mural, de ahí la incomodidad y el conflicto con los socios del hotel, de tal modo que Raúl Bailleres, Luis Osio y Aarón Sáenz, preocupados por ello taparon el fresco y sólo lo mostraban a algún especialista interesado. La sociedad católica no lo perdonaba y el mural fue cubierto durante ocho años, de 1948 a 1956. Torres Rivas, gerente del "Hotel del Prado" fue uno de los principales agitadores en el atentado contra el mural. Era una provocación por parte del pintor, Diego gozaba de este espíritu rebelde y lo manifestaba gracias a una fama que le

---

[8] El 18 de enero de 1946 el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) se convierte en el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

[9] Después de la guerra religiosa llamada la Cristiada, las posiciones políticas se radicalizaron de tal modo que el nazismo, el fascismo y el nacional catolicismo fueron vistos con simpatía por agrupaciones mexicanas como la de los sinarquistas y las diversas publicaciones al estilo de *Timón* dirigida por José Vasconcelos, *Hoy,* de Hernández Llergo, o libros como *La Carroña* de Ginebra, del Dr. Atl; esto sin olvidar la complicidad manifiesta del gobierno avilacamachista con las ideas progermánicas emanadas del nazismo. A tal punto que el Secretario de Gobernación, Miguel Alemán mantuvo vínculos íntimos con Hilda Kruger, actriz y espía nazi, quien además fue encargada de establecer un enlace comercial e ideológico con el magnate estadounidense, Paul Getti.

[10] *Sucesos para todos* Nº 801, 15 de junio de 1948, p.5. la nota seguía:" Porque ahora resulta que todos los grandes diarios de la capital se preguntan asustados: Pero quien le ha dado fama y renombre de gran muralista se la dieron todos ustedes, todos los periódicos y los grandes diarios que se dedicaron a ensalzar y jalear aquellos otros muros asombrosos que, nada menos que en las paredes del Palacio de Hernán Cortés, en Cuernavaca, pintó el mismo que ahora niega la existencia de Dios…"

[11] Ignacio Ramírez fue el principal líder del Estado laico mexicano y con él se marca el auge del liberalismo mexicano.

otorgó ese poder y que se explicará a lo largo de la tesis. Rivera no solo escribió la frase, sino que la defendió:

> El señor Osio me pidió que borrase la frase, pero no pude complacerlo porque estaba de por medio la historia de México. Para afirmar 'Dios no existe' no me escudé en Don Ignacio Ramírez; soy ateo y considero las religiones como una forma de neurosis colectiva.[12]

Declaró que en ese episodio del fresco ponía de manifiesto el avance del pensamiento liberal de un México heterodoxo de 1836, es decir, de ciento once años atrás[13]. Rivera se negó a borrar la sentencia en su mural. El conflicto duro varios años, hasta que, un año antes de su muerte, acabara cediendo ante los reclamos de los grupos católicos y sobre todo de los interesados de guardar las apariencias en aras de las "buenas costumbres". Posiblemente este es el mismo público que al año siguiente, en 1949, lo acompañó en el Museo de Bellas Artes a celebrar sus cincuenta años como pintor, ya que esta fue una las exposiciones más concurridas en la historia de México. Acerca de la polémica del caso de este mural y de la exposición de los cincuenta años de su trayectoria artística, se tratará ampliamente en los capítulos segundo y tercero.

En la mitad del siglo XX los medios de comunicación se hacían imprescindibles, la prensa y las revistas eran grandes escaparates, la exhibición de toda clase de fotografías sociales es un fenómeno que tiene especial resonancia precisamente en estas décadas, que proviene de una sociedad que exigía ver a sus líderes y a sus personajes famosos. Esto obedece a un fenómeno mediático[14] que se agudiza con la llegada de la televisión pocos años después. Consecuentemente, Diego Rivera compartió espacios en los periódicos y revistas, con artistas del cine nacional, con obispos y políticos por igual, los encabezados lo citaban invariablemente al hacer el balance del año: "Monseñor Martínez al igual que Diego Rivera,

---

[12] René Tirado Fuentes, "Diego Rivera propone una 'transacción' al señor Arzobispo", *Excélsior,* junio 3, 1948.
[13] Fecha en que Ignacio Ramírez dijo la frase en plena conferencia universitaria.
[14] Este término se refiere al fenómeno suscitado por el uso de los medios de comunicación y su influencia en la cultura de masas, en la mentalidad popular. Marc Augé, entre otros autores, propuso el análisis de este concepto desde muchos aspectos de la cultura, los *mass media*. Lo mediático como manejo de poder, de reproducción de ideología, en contraposición al pensamiento reflexivo o filosófico.

Agustín Lara y Lombardo Toledano, es siempre noticia para los periodistas y por lo tanto no deja nunca de ser famoso"[15]. En esta nota de finales de 1950 se mencionaban los hechos más relevantes del año, entre ellos el de que el artista había ganado el Premio Nacional de Ciencias y Artes[16]. No obstante, la importancia que este premio pudiera representar, la nota tiene un tono irónico, señala que si no eran esos acontecimientos, podría ser cualquier otra cosa, pero que lo importante de estos personajes era su fama y sus implicaciones públicas.[17]

En cuanto a los usos populares del concepto "fama" encontramos que: "Correr fama" es divulgarse o esparcirse una noticia; "dar fama" es acreditar a uno, darle a conocer; "Echar fama" es publicar una cosa. Diccionarios como el *Ideológico de la lengua española* también registran frases como: "Es fama que…" lo que significaba: se dice o se sabe tal o cual cosa.[18] Los usos del término son básicamente coloquiales y populares. Contrariamente, el otro vocablo, 'infame', aunque su significado es lo opuesto, ("Infame", del latín *infamis:* mala fama), coloquialmente no es así, el término no es usado para decir lo contrario de 'buena fama'.[19] "Infame" es un calificativo que sólo se emplea en un sentido reprobatorio.

Sin embargo en el interés de este estudio profundizaremos más en la historia del origen de la fama, de sus diferentes matices y significados desde la antigüedad y de qué manera se le daba reconocimiento a los individuos considerados sobresalientes.

Por lo que respecta al concepto "Reconocimiento", este es la acción y efecto de reconocer o reconocerse.[20] "Reconocimiento", o "premio", con frecuencia uno es consecuencia del primero. Se da un premio para reconocer un mérito en alguien. Existen en la historia toda clase de reconocimientos, desde los que se entregan en forma de objetos simbólicos,

---

15 Monseñor Luis María Martínez Rodríguez era el Arzobispo Primado de México desde 1937 a 1956.

16 Revista *Hoy* Nº 723, diciembre 30 de 1950.

17 Generalmente estas notas eran editoriales, escritas por la redacción del medio que las publicaba y representan una opinión extraída de la ideología hegemónica.

18 Julio Casares, *Diccionario Ideológico de la lengua española,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1959.

19 Se dice que alguien es infame porque carece de honra, crédito y estimación, o porque es muy malo en su especie; es usado para designar a un ser innoble, inhumano, indigno, despreciable, perverso, etcétera, o también para designar algo que no es digno de ser visto o probado.

20 *Op. cit***.** Reconocer, del Latín *recognoscére*. Percibir, una persona o cosa que ya se conocía, comprobando su identidad y distinguiéndola de otras. Mostrarse alguien agradecido a otro por haber recibido un beneficio suyo. Distinguir de las demás personas a una, por sus rasgos propios, (voz, fisonomía, movimientos, etc). Tenerse uno a sí mismo por lo que es en realidad, hablando de mérito, talento, fuerzas, recursos, etc.

medallas, trofeos, insignias, diplomas, cartas, etcétera, hasta los que se entregan en forma monetaria, o mediante objetos y bienes muebles e inmuebles. A través de la historia, este último ha sido recurrente entre la gente en el poder, al entregar propiedades y tierras.

Un reconocimiento es algo que algunas veces es una “condecoración”. Se llama así al distintivo que se otorga como señal de reconocimiento. Las condecoraciones pueden ser objetos regularmente en forma de monedas o medallas grabadas con imágenes o figuras alegóricas. Se cuelgan del cuello o se prenden en los uniformes militares a la altura del pecho. Este tipo de reconocimientos se usan desde tiempos remotos. Los antiguos egipcios, los griegos y los romanos las entregaban a sus hombres más destacados considerados “héroes”[21]. En ocasiones estos objetos se otorgan a personajes públicos como símbolos del premio o reconocimiento correspondiente y en algunos casos se acompañan también de una cantidad monetaria seguido de homenajes y ceremonias. Un término regular para designar una condecoración es también el de emblema, aunque el origen de la palabra está relacionado a un adorno que contiene alguna figura alusiva, es un símbolo que representa algo. Lo emblemático es lo que sobresale, lo más representativo de un grupo o situación. Con respecto a los reconocimientos, existen otros ejemplos que sirven para encontrar las asociaciones con el personaje de Diego Rivera. El hecho específico de ofrecer los muros a los artistas para ser decorados significa otra forma de reconocimiento, es una demostración de confianza y respeto a un pintor famoso, ya sea por sus méritos o por su prestigio o por ambas circunstancias. Este es un tema que se tratará más ampliamente en el capítulo dos en el caso Diego Rivera y el movimiento muralista.

Después de la muerte, otras formas de reconocimiento

Existen los reconocimientos después de la muerte. También después de la muerte se han hecho distinciones en la historia. En el siglo XIX cambian las formas de reconocimientos funerarios a los hombres ilustres. En Europa, las figuras más destacadas se han enterrado en

---

[21] “Héroe”, término que se utiliza para designar a los personajes eminentes, principalmente en ámbitos de guerra. El héroe representa al personaje con rasgos idealizados en una cultura determinada, que es capaz de llevar a cabo actos de gran generosidad y destreza, es un calificativo generalmente asociado a leyendas y epopeyas.

cementerios célebres a nivel mundial, entre ellos está el *Pantheón* en Roma; también está el *Pantheón* de París, además de *Père-Lachaise*, en el que destacan una gran cantidad de figuras del siglo XIX y XX, artistas y escritores de la talla de La Fontaine, Moliere, Oscar Wilde, Chopin, Miguel Ángel Asturias, entre otros. Están también cementerios prestigiados como el del Escorial, el llamado "Pudridero", donde se enterraban a los Austria; o en Viena, la cripta de los Capuchinos, donde se encuentran los restos de la familia de los Habsburgo y la Reina María Antonieta.

En México, durante la época virreinal era costumbre enterrar a la gente en las Iglesias; según el rango y la importancia del personaje era la Catedral, Iglesia, Templo o Capilla asignada. En el siglo XIX el panteón principal era el de San Fernando, donde se encuentran los restos de Ignacio Comonfort de los Ríos y Francisco González Bocanegra. Aunque también personalidades como José María Velasco y Santa Anna, fueron sepultadas en el del Tepeyac. Luego en el siglo XX, el lugar más destacado ha sido la Rotonda de las Personas Ilustres, ubicado en el Panteón de Dolores, lugar donde fue enterrado Diego Rivera, no obstante que el pintor dejara muy claro en sus escritos el deseo de ser enterrado en el Anahuacalli, espacio que él mismo construyó con la intención de que fuera su tumba.

A propósito de la Fama, el Honor

El concepto de "honor" ha existido desde tiempos remotos en la historia, sin embargo en cada período histórico, éste se fundamenta de diversas formas. En el periodo del Antiguo Régimen[22] el honor fue observado meticulosamente hasta el extremo de llevarlo al ridículo, como por ejemplo en la obra del Quijote, de Cervantes, en la que el personaje principal defiende su honor en medio de las burlas colectivas. Muchas son las obras artísticas que han tratado el tema exponiendo lo que está en juego alrededor de este discutido concepto. En tiempos medievales el honor era algo que se conquistaba de manera individual, las acciones, los hechos, las responsabilidades obligaban al sujeto a cumplir "honorablemente" para mantener limpio el honor personal. En la obra *El Cid* de Pierre Corneille, los personajes dejan claro este principio: "No hay amenaza para quien no teme perder la vida. Mi espíritu

[22] Se refiere al que corresponde a la época anterior a la Revolución Francesa.

está a cubierto de la desgracia mayor, pues nadie me obligará a vivir deshonrado"[23], así como en la reflexión: "El amor es placer, el honor es deber"[24]. Es significativo que Pierre Corneille recurra a una leyenda caballeresca de un período medieval, para hablar del honor en plena época del barroco francés, esta obra teatral fue estrenada en 1636 en Francia, lo que indicaba la necesidad de revitalizar el concepto en el sentido de aquel período histórico.

En muchos filmes también se ha ilustrado el tema del honor de manera precisa, como por ejemplo en *Rob Roy*[25], que también se ubica en plena época medieval, el personaje que lleva ese nombre, Rob Roy, solicita recursos para continuar la guerra, mismos que promete devolver en cierto tiempo; su protector lo interroga acerca de cuál es la garantía del pago, a lo que él responde que para ello le da su "palabra de honor". Para un hombre honorable empeñar su palabra era suficiente, por lo que preferirá morir antes que romper su promesa, con tal de mantener su honor.

El honor es un concepto que ha tenido diferentes interpretaciones y aplicaciones de uso, dependiendo del momento histórico y de los valores morales. Es el que impulsa al individuo a comportarse a la altura de las más elevadas reglas morales. Según los diccionarios más prestigiados el honor está asociado al cumplimiento de las obligaciones y por lo cual la persona es merecedora de respeto y admiración. Aquel que es honorable gana fama, buena fama, y viceversa, así es que, como se ha dicho antes, la fama y el honor son conceptos que están íntimamente ligados.

El honor a mediados del siglo XX se defiende de otras formas, escribiendo cartas de protesta, o notas periodísticas, haciendo marchas, etc. Los discursos se van desplazando en el tiempo y los términos también cambian. El término del honor en el XX se sustituye por orgullo, dignidad, etcétera, se respalda con documentos notariales con un valor legal. La palabra se va diluyendo porque toda palabra depende del contexto, de los sistemas políticos, la palabra se respalda con la ley a través de lo escrito y firmado, las leyes exigen una actitud cívica ante símbolos creados, que en la realidad se vuelven vulnerables. En el periodo decimonónico defender el honor podría corresponder a irse a duelo, a pesar de que es una

---

[23] Pierre Corneille, *El Cid,* Madrid, Everest, 1981. P.17
[24] *Idem.* P.25
[25] Película *Rob Roy* dirigida por Michael Caton-Jones, 1995.

costumbre que se ha prohibido, con ello los hombres, de manera individual, quieren recuperar el honor al estilo de la Edad Media, la entrega de la orden de la Legión de Honor, de la que hablaré en el siguiente apartado, es un ejercicio que surge como estrategia simbólica y política. En el Estado moderno, es la Nación quien debe otorgarle la honorabilidad a sus ciudadanos que, en apariencia, así lo merezcan. Es imprescindible cuestionar por qué el nombre de la Legión de Honor, ¿porqué el honor? ¿de alguna forma se está tratando de recuperar algo perdido? ¿y por ello, se debe devolver a través de un objeto en forma de medalla? Lo que a continuación se explicará es que a partir del nuevo régimen el honor lo otorga el Estado.

La Legión de Honor y otras distinciones en la modernidad

Un antecedente importante como un premio emblemático que pertenece a la modernidad es el de la orden de La Legión de Honor en Francia, impuesta por Napoleón Bonaparte. Es la más importante de las condecoraciones francesas. Fue una distinción creada para la consolidación del Imperio a sus militares distinguidos. Sin embargo esta presea también se entregaba a los ciudadanos más destacados en otras áreas, como a los intelectuales y artistas, tanto hombres como mujeres. Esta condecoración tiene varias niveles de reconocimiento, todo depende de los méritos personales. Las categorías empiezan desde la orden de Caballero (*Chevalier*), Oficial, Comandante, Gran oficial, Gran Cruz y Gran Maestre.

Durante la Revolución Francesa de 1789 se derogaron las órdenes y condecoraciones públicas del antiguo régimen. A partir de ahí se inicia una etapa de reconstrucción, se estaba conformando el nuevo Estado y al mismo tiempo hay una idea de expansión territorial con la participación directa de Napoleón. En otros tiempos los antiguos romanos valoraron el conocimiento de los griegos y al saquearlos se trajeron con ellos los objetos valiosos que lo representaban. Napoleón era un gran estratega tanto en el campo militar como en la política, él supo bien que el conocimiento es muy importante para fortalecer un Estado y repite la experiencia de sus antepasados romanos. Una muestra fue que en campañas como la de Egipto, se hizo acompañar de un gran número de científicos, acto que resultaba inusual, su estrategia era una medida imperialista. Descubrimientos importantes como el de la Piedra

Rosetta y el saqueo de bienes como obeliscos, documentos como papiros, entre otros, fueron los resultados de la expedición. Una característica del poder es que ha sido expansionista, y una de los imperios es estar muy alertas en la captura de los valores culturales, como son los hombres sobresalientes de ciencia y de las artes. Entre las políticas napoleónicas estaba la de creer que los enemigos lo respetarían si mantenía una situación ideal de Estado, donde lo más importante es el lustre que dan esos hombres a un país.

Es importante conocer las relaciones político-sociales que se establecen en las entregas de estas distinciones. El 20 de mayo de 1802, Napoleón Bonaparte siendo todavía cónsul, instituyó la orden nacional de la Legión de Honor[26], renovando la costumbre de otorgar reconocimientos públicos. Ante las críticas, él respondía que gracias a estas preseas los hombres le seguirían, se limarían asperezas de orden ideológico en aras de un reconocimiento nacional que otorgaba el nuevo régimen, y así formarían parte de su sistema. En julio de 1804 Napoleón Bonaparte entregó las primeras medallas de la Legión de Honor a los soldados, mariscales, inválidos de guerra, científicos, artistas y escritores sobresalientes en el *Hotel des Invalides,* en París. Pocos meses después, en diciembre, se coronaba él mismo como emperador de los franceses al tomar la corona de las manos del papa Pío VII, para luego hacer lo mismo con su esposa Josefina. Con este despliegue Bonaparte desautoriza a la Iglesia en un acto de prepotencia que da la medida del carácter dictatorial de su trono. Con un cuadro semejante estaba dictando las nuevas pautas de su poderío, señalaba con ello que el Imperio estaba por encima de Roma.

La táctica napoleónica al crear la Legión de Honor fue pertinente para lograr sus intereses: lo que se propone es mostrar cómo un premio al mérito militar, científico o artístico, puede ejercer un cierto control sobre personajes sobresalientes, es darles un alto reconocimiento, pero en vida. Esta condecoración se convierte en un galardón altamente popular del que

[26] En la orden de la legión de Honor el cargo supremo es el de Gran Maestre, que corresponde al Presidente de la República Francesa, quien recibe del Canciller dicha presea. El Canciller es elegido entre los que poseen el título de Gran Cruz y es quien preside el Consejo de la Orden. La gran Cancillería está en el hotel de Salm de París, que es ahora el Museo de la Legión de Honor.

En México se instituyó la legión de honor militar en el año 1949, estando el Presidente Miguel Alemán en el poder.

fueron beneficiados personajes como el escritor Victor Hugo, quien fue un escritor un tanto rebelde, crítico desde el poder de las letras, era sin embargo una figura destacada y reconocida internacionalmente. Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor desde muy joven, en el año 1823, cuando apenas contaba con veintiún años, él acepta honrado y sin menoscabo de su prestigio literario. La orden de la Legión de Honor se volvió el reconocimiento más importante de la modernidad. Es significativo que en Francia se haya dedicado un museo a tal condecoración.

En México, José María Velasco, uno de los pintores mexicanos más sobresalientes de mediados del siglo XIX, fue el primer mexicano en recibir la orden de Caballero de la Legión de Honor, que para ese momento ya era una tradición dentro y fuera de Francia. En el año de 1889 fue comisionado por el Gobierno de México, como jefe de la delegación que viajaría a Francia llevando obras artísticas de varios autores para ser exhibidas en la Exposición Universal de París, con la que se conmemoraba el primer Centenario de la Revolución Francesa. Se presentaron 68 obras de Velasco. Él fue una especie de "embajador cultural", pues con éste y otros encargos el gobierno de México, en ese momento con Porfirio Díaz en la presidencia, apoya intercambios culturales con el propósito de promover el arte mexicano en el extranjero. La principal intención del presidente Díaz era apuntalar las relaciones comerciales con otros países e introducir inversiones extranjeras a México, es por eso que encuentra en el pintor de paisajes la persona ideal para representar a México y a la cultura mexicana fuera del país. En París su obra tuvo buena recepción y entre otras cosas recibió dicha condecoración[27]. Velasco fue uno de los maestros de Diego Rivera, a quien éste recordaba como uno de los mejores profesores de la Escuela de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos, junto con Félix Parra y Santiago Rebull[28], ambos también muy celebrados como pintores decimonónicos. En uno de sus textos sobre arte, Rivera recuerda:

---

[27] De la correspondencia personal a su esposa se puede leer: "…es una recompensa que me honra mucho y la considero como una gran distinción. Estoy muy contento de haber recibido este premio que me recompensa sobradamente el gran sacrificio de haberme separado de mi familia…"

[28] Rebull pintó un cuadro de cuerpo entero del Archiduque Maximiliano de Habsburgo, siendo el pintor favorito de la corte, por lo que gana una medalla, la Condecoración de "Oficial de la Orden de Guadalupe".

> Mi interés por la doctrina del movimiento de mi maestro Rebull, por la perspectiva y las ciencias naturales de mi maestro Velasco, paisajista destacado y gran erudito y por la historia prehispánica y la arqueología mexicana de mi sabio maestro Parra, se acrecentó de gran manera.[29]

Señalo a pie de página algunos datos biográficos de José María Velasco, como referencia de uno de los mejores maestros de Rivera.[30]

Reconocimiento y premio, un acto oficial, estrategia política y moral

Estas reflexiones acerca del poder y el reconocimiento, pretenden mostrar las estrategias de reconocimientos del Siglo XIX y sus repercusiones en el XX, con la intención de señalar la propuesta fundamental del análisis de la tesis.

Un movimiento de las dimensiones de la Revolución Francesa marca importantes pautas en la modernidad en términos del discurso político. Napoleón pone en práctica algunas de estas proposiciones y las ordena, aunque dentro de una monarquía con esquema de democracia y de participación popular. En esta etapa napoleónica lo que cambia es el discurso político. La estrategia bonapartista tenía rasgos monárquicos dentro de un Estado democrático, lo cual, en teoría, les otorgaba participación a todos los grupos sociales. El poder tiene como fin supremo la "integración"[31] al Estado, por ello le interesa acercar a

---

[29] Rivera, Diego, *Textos de Arte,* México, UNAM, 1986, P. 122.

[30] Nació en el año de 1840 en el Estado de México. Desde muy joven se trasladó con su familia a la ciudad de México. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes a los 18 años, donde estuvo inscrito en el taller de Eugenio Landesio, maestro italiano, pintor académico distinguido de singular talento en el paisaje, quien apoyó y asesoró a Velasco por su facilidad para el dibujo, el empleo de los colores y sus habilidades para pintar precisamente el paisaje. Elogiado en su carrera como pintor de este género, fue el tema que más desarrolló, dándole una importancia que hasta ese momento no tenía. Se especializó también en otros temas de la naturaleza, como la anatomía, la zoología y la botánica, para ello estudió en la escuela de medicina. Se encargó de la cátedra de Perspectiva en la Escuela de Bellas Artes, obtuvo muchos otros reconocimientos entre los que destacan la Medalla de la Exposición Universal de París en 1889 y la medalla en la Exposición de la Feria Mundial en Chicago en 1893. Murió en 1912.

[31] "El vocabulario filosófico de Lalande define la integración como el establecimiento de una interdependencia más estrecha entre las partes de un ser vivo o entre los miembros de una sociedad. Por integración política se designa la parte que corresponde en este proceso al poder organizado, es decir, al

algunos de sus personajes sobresalientes. Napoleón estableció tácticas de integración como son los premios y reconocimientos, con un sentido moderno. Para él, una celebridad se sostiene con un aura honorífica.[32]Ya no se trataba de comprar títulos nobiliarios, ni de agregar condecoraciones a los príncipes, el premio, era a los hombres destacados, a quien se les concedía el "honor".

Las estrategias del periodo decimonónico quedan marcadas en estos acontecimientos de fama-distinción-premio, cada uno como consecuencia del anterior. El hecho de crear la Legión de Honor es la gran idea que va a marcar las políticas de reconocimientos del siglo XIX y a va repercutir en gran medida en el siglo XX. ¿Qué hace un reconocimiento como el de la Legión de Honor?, un premio como ese es una estrategia política, la idea es integrar, tanto a los más distinguidos, como a los posibles enemigos.

A partir de ello, el siglo XIX es moderno en muchos sentidos, la política se afina, se vuelve más compleja, lo que quiere decir es que en términos prácticos existe la posibilidad hasta cierto punto, de intercambio y negociación entre las partes, Estado y personaje premiado. Sólo que en el caso de la parte del Estado existe la hegemonía, lo que significa que está por encima del premiado en el sentido del ejercicio de la facultad de premiar o de reconocer. Un reconocimiento es una forma de establecer vínculos con la pretensión de larga persistencia, donde el personaje al ser reconocido se distingue de los demás, se sale de la masa, rompe el anonimato y se convierte en un referente dentro de su campo. Los personajes son "distinguidos" de los demás. Para ello Bonaparte propone preseas, premios, que son el símbolo de esa distinción. A cambio de ello se establece un compromiso moral y simbólico, es como decir "ya tengo el honor, ahora tengo que ser digno de él". En otros tiempos, como en el Renacimiento o el Barroco, era el mecenas quien solicitaba el trabajo, el cuadro, la obra de arte, y con ello aseguraba al artista el sustento habitual a través del pago en acuerdos preestablecidos, pero también era él quien dictaba las reglas, y estipulaba las condiciones de

---

Estado, en la sociedad nacional". Maurice Duverger. *Sociología política.* Barcelona. Ediciones Ariel. 1972. P. 259.

[32] Como buen estratega, entre las políticas modernas de reconocimientos de Napoleón estaba la de decretar que todo ciudadano tiene derecho a ser sepultado y les dedica a los expedicionarios muertos en Egipto, una sección en el mencionado panteón de *Père-Lachaise*[32]*,* en París. En este asunto, el del "descanso final", también se distingue a las presencias más destacadas, por el lugar donde son enterradas; esta es una idea muy antigua que se revitaliza también con el nuevo régimen.

las relaciones de intercambio; con frecuencia se daba el caso del artista que era elegido como el favorito del rey o del papa, de manera un tanto caprichosa, por gusto, por empatía o por recomendación, y se establecía una especie de contrato de trabajo con el artista en términos semejantes, como es el caso de Leonardo[33], quien nació en Vinci, Italia, en 1452 y se trasladó a la *Loire*, en Francia, en 1516 donde recibió una propiedad como regalo del rey Francisco I, cerca del castillo de *Amboise*, ahí trabajó a su servicio hasta su muerte acaecida en 1519. En cambio, desde el período napoleónico, las relaciones entre el Estado y el personaje célebre dan un giro. Napoleón necesitaba rodearse de gente que lo admirara, él fue partidario del culto a la imagen, a la fama, él mismo se hace montar esculturas emblemáticas por toda Francia como parte de ese culto. Con este reconocimiento Bonaparte creía que lo seguirían.

En el entramado político de fama-reconocimiento-premio hay un juego de poder entre los que están dentro y los que están al margen, (voluntaria o involuntariamente). Duverger dice que: "…la integración a través del poder es en parte ilusoria, pudiéndose afirmar, en cierto sentido, que es una simulación"[34]. De esta forma se crea una ilusión, la de que todos los individuos mantienen una igualdad, fraternidad y libertad[35], la de que todos tienen las mismas posibilidades de ser reconocidos y de destacar frente a la patria.

Hay algo más qué reflexionar, la forma en que funciona el poder en todos los grupos humanos va más allá de las instancias superiores, el poder atraviesa todos los estratos de una sociedad, los envuelve. Los pensadores, artistas e intelectuales son piezas incluyentes; a propósito de ello Foucault dice: "Ellos mismos, intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la idea de que son los agentes de la <<conciencia>> y del discurso pertenece a ese sistema"[36]. A través de la historia los intelectuales han sido quienes toman conciencia de los desajustes sociales, eso les confiere un poder para actuar, para expresarse y ejercer la crítica o la apología a través del lenguaje que aprendieron, desde esa pequeña parte de poder que les corresponde. Algunas veces es la censura y la represión por parte de las capas

---

[34] Duverger, *Op. cit.* P. 285.
[35] El ideario de la Revolución Francesa. Lo que hace la diferencia entre *l'ancienne regime y el nouveau regime.*
[36] Michel Foucault. *Microfísica del poder.* Madrid. Las Ediciones de la Piqueta. 1978. Pp. 79.

superiores, lo que los detiene, y otras, el otorgamiento oficial del reconocimiento, pero es claro que las estrategias de integración tienen como finalidad la supresión de los antagonismos, lo que sería 'limar las asperezas'.

En el siglo XIX no era común premiar a los artistas mexicanos, el caso de José María Velasco es importante por dos aspectos: por un lado, la condecoración de la Legión de Honor que le otorgan es un antecedente de lo que será el tipo de reconocimiento oficial en México, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el siglo XX, que empieza en el año 1945. Por otro lado, José María Velasco es el pintor premiado que se integra al Estado a través de este reconocimiento. Del caso del otorgamiento del Premio Nacional de Arte a Diego Rivera se hablará en el capítulo III.

Ortega y Gasset llamó "La minoría de avanzada", a un pequeño grupo, el de los intelectuales, quienes van a la vanguardia de la cultura de una sociedad. Esta idea metafórica sugiere la imagen del que va al frente de una multitud que lo sigue, en la búsqueda del terreno desconocido y peligroso que se ha de conquistar, los de avanzada tienen la ventaja de ver el terreno, las mayorías no. Artistas e intelectuales formarían parte de estas minorías que tienen la conciencia y el poder de expresión como arma en una determinada sociedad. Ortega y Gasset va más allá con el concepto al proponer las "minorías rectoras", sinónimo del poder en manos, no sólo de unos cuántos sino de los mejores, los más distinguidos. Sin embargo este es un poder ilusorio, ya que el poder del Estado posee la fuerza represora. En los capítulos siguientes se demostrará con ejemplos la aplicación de este poder.

Algunas anotaciones historiográficas

Ambición y fama

La fama como sinónimo de gloria, de dignidad se encuentra en los textos de la Antigüedad. Es así como en las obras de la literatura de la antigua Grecia, la ambición por la fama y la gloria, aunque éstas fueran póstumas, era una prioridad en la vida. La Ilíada y la Odisea son historias de guerra, su idea de fama era la que se obtenía en el campo de batalla, y el honor y la inmortalidad que esto representaba ante sus dioses y sus conciudadanos era esencial. La

necesidad de fama se manifiesta a través de los textos de Homero, Simónides, Eurípides, Heródoto y Píndaro, entre otros. Es evidente la gran necesidad de fama que tienen los personajes de estas obras y como señala Lida de Malkiel: "en toda la historia griega se destaca esta avidez como una constante, la cual se erige como el único elemento que puede aliviar su efímera existencia."[37] Buscar la inmortalidad a través de la exaltación de las armas, el valor en la guerra y el homenaje que se plasmaba en la poesía, era la forma en que se pagaba el esfuerzo y la fatiga al vencedor, a través del canto y las alabanzas:

> *Soy Odiseo, hijo de Laertes; todos los hombres piensan en mí por mis ardides, y mi gloria llega al cielo.*[38]

Por otro lado, en la Grecia del siglo V antes de Cristo, un antecedente muy importante a nivel de reconocimiento fueron las *Leneas*, fiestas dionisiacas, (en honor de Dionisos) que se celebraban en Atenas. En ellas se llevaban a cabo certámenes dramáticos. Se representaban unas tetralogías que constaban de una tragedia en tres partes y un comedia final. No había fiesta dionisíaca sin representación teatral. En estos certámenes se premiaban a los dramaturgos de las mejores piezas teatrales. Esto se hacía dos veces por año y se les entregaba un reconocimiento a través de una corona de laureles, por lo que el ganador era "laureado". Esta es, tal vez la más antigua forma de premiar y reconocer el talento de los personajes más destacados. La idea de colocar sobre la cabeza esta corona es el origen de un acto simbólico que representa otorgar el poder a quien así lo merezca.

La fama en Virgilio

Es imprescindible hacer un pequeño apartado y recurrir a Virgilio en su obra *La Eneida* para entender, si no el origen del concepto de la fama, sí las referencias primeras de la imagen de este personaje literario de su creación, entidad de rasgos peculiares, sin antecedentes en la literatura.

---

[37] María Rosa Lida de Malkiel. *La idea de la fama en la edad media castellana.* México. FCE. 2006.
[38] *Odisea,* IX 19-20, citado en Lida de Malkiel.

El poeta Virgilio[39] le dio a 'la fama' el carácter de personaje alegórico y mitológico. Es alegórico por que tiene funciones culturales y sobre todo, sociales, y mitológico por su origen de deidad en la mitología griega[40]. *La Eneida* ha sido considerada su obra más importante. En *La Eneida* Virgilio crea este personaje de la Fama, como un ser monstruoso, que transmite la información de manera veloz, sin importar las consecuencias provocadas. En la obra se cuenta la historia de los amores de Dido y Eneas, la fama divulga esta noticia con su capacidad expansiva del rumor y provoca así la furia del rey de Libia, quien deseaba desposar a Dido. Ella en consecuencia, se gana el desprecio de los príncipes y súbditos libios. La fama se califica de monstruosa, no sólo por su apariencia física, sino por ser responsable, de alguna forma, de la tragedia de Dido, por difundir semejante acontecimiento.

Virgilio concibe a su personaje de manera peculiar. El propio autor hace una descripción que aquí se reproduce, con el propósito de hacer posteriores señalamientos:

> Con la rapidez del viento, la Fama recorre las grandes ciudades de Libia, esa plaga mayor que cualquier otra; el movimiento es su vida, y la marcha acrecienta sus fuerzas; pequeña al principio por miedo, luego se engrandece hasta los aires; sus pies tocan el suelo, y su cabeza se oculta entre las nubes, se dice que es hija de la tierra, la cual irritada con los dioses, alumbró esta última hermana de los gigantes Ceo y Encelados, de pies ágiles, de alas prontas, monstruo horrendo, enorme, que lleva tantos ojos vigilantes como plumas y, cosa de maravilla, debajo de ellas; tantas lenguas y otras tantas bocas sonoras y tantos oídos dispuestos como plumas y ojos. Vuela en la noche y con sus estridentes voces entre el cielo y tierra en las tinieblas, y no entrega jamás al sueño sus pupilas; durante el día permanece vigilante, sentada sobre las techumbres de las casas o las altas torres, y, tan tenaz mensajera de la mentira y la calumnia como de la

---

39 Virgilio nació en el año 684 de la fundación de Roma, 70 a.c. vivió en pleno imperio romano. Este poema épico escrito durante los últimos diez años de su vida, conjuga aspectos de *la Ilíada* y *la Odisea*, modelo de su inspiración, para exaltar la historia del origen de Roma y enaltecer la figura del emperador Augusto quien estaba en el poder en ese período.

40 En la mitología griega se dice que su madre, Gea, se unió al Cielo para engendrar a la Fama, es pues una deidad siendo hija de ambos.

verdad, atemoriza a las grandes ciudades.[41]

Es la primera referencia en la literatura griega y romana de la figura de la Fama así como la presenta Virgilio. Tales conceptos virgilianos acerca de la idea de la fama como alegoría, influyen directamente en la literatura del siglo de oro como se verá más adelante, a través de ella se transmiten diversas enseñanzas. La alegoría es una figura literaria que se ha usado para representar conceptos o ideas indefinidas y complejas a través de personajes humanizados o en forma de animales u objetos, con la intención de ejemplificar o mostrar los valores religiosos, éticos y/o morales, convirtiendo en sencillas explicaciones, aspectos complejos de la vida a través del arte.[42]

El arte al servicio de lo divino. Renunciar a la fama

En términos generales el pensamiento de la Antigüedad clásica, reflejado en la literatura romana, influye sobre la Edad Media y transmite su idea exaltada de la fama y su entusiasmo por obtenerla. Después del Cristianismo primitivo[43] el mundo occidental sufrió cambios radicales. Importantes movimientos religiosos se extendieron por toda Europa. La iglesia tenía el poder centralizado y el control sobre el individuo común, su dominio era el terreno espiritual, principalmente sobre los señores feudales y los siervos, se predica la renuncia y la entrega en aras de la vida eterna. Los textos y la información más importante de la Edad Media provienen de la iglesia, de ahí la idea generalizada de que el medioevo era netamente religioso. Una mirada somera a algunos documentos históricos y religiosos deja percibir que, salvo a lo que el mundo pagano se refiere, la creencia extendida es que en la Edad Media la vida del hombre tiene una finalidad orientada a alcanzar la gloria eterna a través del virtuosismo espiritual. Existía en principio un ascetismo eclesiástico que rechaza el culto a la celebridad y la gloria individual terrena. Por un lado está la esfera eclesiástica en la que el artista está consagrado a la creación de la obra religiosa, sin pretender una

---

[41] Virgilio, *La Eneida,* libro IV, España, Editorial Juventud, 1998.

[42] *Ibid.* López Soto, en los comentarios del prólogo a la obra de Virgilio, escribe que por su naturaleza, la Fama se manifiesta con tres rasgos significativos, que es una fuerza dinámica, de origen divino y con aspecto monstruoso. Este último calificativo refiere, en un lenguaje metafórico la semejanza con lo que la fama representa, según demuestra la narración en el texto del poeta. Comentarios de López Soto en el prólogo de *la Eneida*.

[43] A partir del siglo II a.c.

recompensa en la tierra. Esto es, que no existía una idea de exaltar al autor. Es por eso que en muchas de las catedrales e iglesias medievales se ignoran los nombres de los artistas que construían y decoraban altares y fachadas. Por otro lado, en el mundo profano se valora la vida de la corte, las fiestas, los banquetes, el torneo y la competencia en donde surge el deseo de sobresalir, de ganar fama. Se valora también en este medio, la literatura y sus autores, su transmisión oral, como la poesía trovadoresca provenzal, la que se aparta de la única clase culta que existe hasta entonces, la eclesiástica. Este es un período largo y lleno de estas contradicciones.

Algunos pensadores del medioevo escribieron en relación al deseo de obtener fama póstuma de sus antepasados grecorromanos, entre ellos se encuentran textos de San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Éste último no condena tajantemente el sentimiento de la fama, dice que no es un obstáculo para la virtud, que la fama puede venir accidentalmente. Aunque aclara que el amor a la gloria es pecado peligroso porque crea soberbia y puede hacer que se olvide la misión principal de sus buenas acciones[44].

En otros espacios expresivos también se generaban cambios sustanciales al final de la Edad Media. Entre el Siglo XIII y XIV la pintura en Italia (una Italia todavía desunida en provincias y repúblicas), está en la transición. Giotto di Bondone (1267-1337), un pintor del que se conocen pocos datos biográficos certeros, pero del que se sabe que fue un revolucionario en este arte, transformó el espacio pictórico con su nueva concepción artística. Se considera como precursor de las innovaciones que cambiarán el rumbo de la pintura occidental. Giotto logró dotar a sus imágenes de un aspecto más realista, más verosímil, ubicando a sus figura en espacios naturales. De esta forma rompe con la expresión del periodo bizantino. Tanto con la figura humana como con el paisaje se dice que introdujo la tridimensionalidad. Desde una edad muy temprana fue invitado a decorar iglesias y capillas de toda índole, desde entonces Giotto empezó a ser considerado el gran maestro de su tiempo. Los personajes poderosos, no sólo de órdenes eclesiásticas, sino también mercaderes, banqueros y comerciantes le solicitaron su trabajo. La idea del pintor al trabajar de esa forma, es decir, con empresarios y gente acomodada resulta muy moderna

---

[44] Lida de Malkiel, *Op.cit.*

para la época. Que manejara recursos económicos, incluso el que se estableciera en un estudio para trabajar en plena Edad Media, es un concepto que se adelanta a su tiempo, algo que se verá con frecuencia en el Renacimiento. Se debe considerar que el tiempo de Giotto se acerca al Renacimiento, época en que las circunstancias del artista medieval empiezan a cambiar. Giotto se convierte en un autor prestigioso que negocia e intercambia su trabajo con unos y otros con destreza, aunque de la iglesia o de los hombres en el poder se tratara. Su gran versatilidad como artista lo hizo renovar el lenguaje figurativo de la época, hasta convertirse en el pintor más afamado del momento. Por las crónicas de la época se sabe que el artista había acumulado propiedades y riquezas de tal manera que pudo vivir y morir en forma holgada. Su fama pudo superar a la de su maestro Cimabue.

Giorgio Vasari cuenta la anécdota de que el papa Benedicto IX, interesado en el trabajo de los pintores florentinos, manda pedir bocetos de su trabajo a Giotto y a otros artistas famosos, para elegir a quien invitaría a pintar en Roma. Giotto pintó ante el mensajero del papa, un círculo bermellón sobre papel, tan perfecto como si lo hubiera hecho con la ayuda de un compás y se lo entregó al paje que reaccionó con gesto de asombro, éste guardó el boceto junto con los de los otros pintores y los llevó al papa, Vasari escribe:

> Benedicto IX era muy entendido en arte, gustaba sobremanera de la pintura y, como persona de extrema sagacidad, comprendió inmediatamente la intención del florentino, que comentó con algunos de sus cortesanos aficionados y conocedores como él, de las bellas artes. Todos rieron de buena gana de la ocurrencia del Giotto, que con tanta gracia daba a entender que su superioridad de artífice no necesitaba cotejarse con las pretensiones de ningún otro.[45]

Ciertamente en la Edad Media predominaba un sentimiento religioso en la temática de la pintura, pero si se analiza la obra de Giotto en general se verá que el resultado rebasa el tratamiento todavía canónico de las imágenes de la época. Giotto estaba seguro de sus superioridad y de su fama. Los frescos de la Capella Scrovegni fueron inspiración para la práctica muralística inicial de Rivera. Guardando las distancias pertinentes en el tiempo de cada uno, es indudable la semejanza que existe en algunos aspectos generales entre la vida

---

[45] Giorgio Vasari, *Vida de grandes artistas,* Madrid, Ed. Mediterráneo. 1966. p.21.

del Giotto y la de Diego Rivera. A pesar de la distancia en el tiempo se pueden equiparar como dos ejemplos de artistas reconocidos en términos de fama y de fortuna. Cuando se analizan los pormenores de sus vidas, se ve que en ambos casos existe un "principio empresarial"[46], además de que ambos fueron pintores fundamentales por sus propuestas artísticas y por renovar el lenguaje pictórico de su tiempo. Rivera mismo se identifica con Giotto en muchos aspectos desde que visitó sus frescos en Padua, él lo menciona en sus textos a propósito de la defensa del arte revolucionario y de la condición de denuncia del arte:

> Todos los pintores han sido propagandistas o de lo contrario no han sido pintores. Giotto fue un propagandista del espíritu de la caridad cristiana; el arma de los monjes franciscanos de su época en contra de la opresión feudal. Brueghel fue un propagandista de la pequeña burguesía artesana holandesa, en contra de la opresión feudal. Todo artista que ha tenido algún valor en el arte ha sido ese tipo de propagandista. La acusación común de que la propaganda arruina el arte encuentra su base en el prejuicio burgués.[47]

Es innegable que en la historia existen otros muchos casos de artistas que pueden tener características semejantes a las del pintor Rivera, y que resulta imposible citarlos en esta tesis, sin embargo se hace mención de algunos que particularmente sirven como ejemplos por aspectos relacionados con los conceptos que aquí se analizan.[48]

En el Renacimiento hay dos casos de pintores rebeldes y famosos: Caravaggio y Miguel Ángel. Su obra es considerada impecable en términos de propuesta y de técnica. Ambos tuvieron el aval de Roma, de los papas. En las cartas del Caravaggio puede leerse que éste

---

[46] Empresarial, en un sentido que considera los factores de producción coordinados, cuya función es producir y cuya finalidad viene determinada por el sistema de organización económica en el que la empresa se halle inmersa.

[47] Diego Rivera. *El Espíritu Revolucionario en el Arte Moderno,* Modern Quarterly, vol. 6, num. 3 , páginas 51-57, Baltimore, 1932.

[48] El caso de la fama del florentino Giottro llegó a trascender a propósito de su fama, que el poeta Dante Alighieri, en *Purgatorio,* dedica a Giotto unas líneas que al respecto: ¡Es la humana excelencia cosa huera/y en su cima el verdor muy poco dura/si no le siguen tiempos de ceguera!/Creía Cimabúe en la pintura/tener el campo, que ahora es mantenido/por Giotto, que su fama vuelve oscura:/así quitóle el uno al otro Guido/la gloria de la lengua; y tal vez viva/quien a los dos arrojará del nido.

fue muy apreciado por el papa, así como lo fue Miguel Ángel, éste último fue invitado a cubrir la capilla Sixtina al fresco, él era favorito en Roma.

Fama, ostentación y desafío

Las siguientes reflexiones sirvan solamente para contextualizar las circunstancias de algunos personajes polémicos, semejantes a las del pintor Diego Rivera, así como los cambios históricos en los valores sociales que anteceden a la fama y los reconocimientos del período que nos ocupa. En el siglo XV un acontecimiento fundamental en el terreno de las nuevas técnicas es la invención de la Imprenta hacia el año 1450. Esto significa, entre otras cosas, la difusión masiva del libro y con ello la de las ideas humanistas. Si ya en la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XII, hay un culto manifiesto a la autoría del libro, en el Renacimiento se refuerzan estos valores gracias a los avances editoriales. Sobre todo es un momento muy importante para la difusión de las ideas, los valores humanos, y los aspectos morales frente lo social. Entre la Edad Media y el Renacimiento se encuentran sutiles diferencias con respecto a la idea de la fama. Sin embargo en el panorama cultural del Siglo de Oro español, particularmente en el teatro de Cervantes, el concepto de fama estaba más ligado a aspectos morales. "La honra" y "el honor" eran nociones aliadas a este término y son representadas en las expresiones artísticas de la época.[49]

Algunos estudiosos señalan el año 1492 como significativo para el inicio del Siglo de Oro español. En las artes, la pintura, el teatro y la comedia tienen gran auge, sobre todo en los

---

[49] Se considera que el Renacimiento inicia en España con la unión de los Reyes Católicos y sus reinos de Castilla y Aragón, hecho significativo ya que estas eran dos regiones clave en España por sus avances en la organización política. Esto favoreció las condiciones sociales y su consecuente desarrollo económico, por lo que en ese sentido viven una etapa moderna. En toda Europa el auge de las artes y la literatura cobra nuevos bríos, se retoman elementos de la cultura clásica, después de haber enfrentado el hermetismo eclesiástico en el cual el centro vital era Dios y la religiosidad, la tendencia del nuevo siglo es el retorno al hombre. Este es un fenómeno social complejo que corresponde además a aspectos económicos y culturales importantes. Entre otras cosas es la época de los descubrimientos; el poder de los reyes católicos se expande hasta los territorios de América. El hijo de los Reyes Católicos, Carlos I de España y V de Alemania, funda el Imperio y se vive una etapa de esplendor. Entre otras cosas se inicia la expulsión de los judíos del territorio por su negativa a convertirse al catolicismo.

siglos XVI y XVII y en ellos se revelan muchas de las claves de la mentalidad española de este período.

En las obras de Cervantes, la mayoría de las comedias se reducen a un asunto de honra, que suele ponerse en cuestión a través de una ofensa. Cualquier personaje, incluso villano, ha de mantener íntegro su "honor", por lo que llegará a los extremos de arriesgar la vida por restituir el honor perdido. [50]

Cervantes en *El gallardo español* habla de la fama a manera de alegoría:

> Conde 'Nunca tal me pasó por pensamiento;
> Nunca tanto el temor se ha apoderado
> de mí, que hiciese prevención tan triste.
> Por respuesta llevad que yo agradezco
> y admito su gallardo ofrecimiento,
> y que de su valor tendrá la fama
> cuidado de escribirle y de grabarle
> en láminas de bronce por que viva
> siglos eternos. Y esto les respondo,
> y andad con Dios.[51]

He aquí la fama de nuevo a la manera de Virgilio y cuán importante es la acción en su papel de difusora a través de lo escrito. En el barroco la visión es indirecta, sesgada e implica reflexionar.

---

[50] Para el investigador Gustavo Correa, quien ha trabajado sobre algunas comedias del autor del Quijote, se pueden ver tres acepciones de la fama: "a.- La fama como distinción y preeminencia social. Como reconocimiento de méritos individuales, aplauso de los contemporáneos, gloria y supervivencia en la posteridad, es uno de los conceptos dominantes de la cultura antigua. b.- La fama como alegoría, en donde las figuras alrededor de este tema cobran formas humanas, animales u objetos y se representan dramáticamente para expresar ideas, enseñanzas y moralejas sobre la imperfección humana. c.- La fama como opinión y sanción pública, desde un aspecto crítico en el cual se califica la conducta del individuo en aras de una moral predominante." Estas tres nociones hacen compleja la lectura de la literatura y el teatro, en ellas se ponen en evidencia los conceptos de fama relacionados con la moral, antes mencionados. Correa, Gustavo. *El concepto de la fama en el teatro de Cervantes,* University of Pennsylvania Press.1959. En www.jstor.org/stable/471020.

[51] Miguel de Cervantes, *El gallardo español,* Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 1948.

En el Imperio hay dos lecturas del mundo europeo, por un lado el Catolicismo que es conservador y por otro el Luteranismo (protestantismo) que es liberal. Esto representa por ende, un choque en términos de los valores de la moral. El Siglo de Oro inicia con Felipe II en el Imperio, él establece una política que está enraizada en la religión y como consecuencia, en valores morales de gran rigidez. Frente a la amenaza constante del protestantismo de Inglaterra, crea una serie de restricciones morales que no corresponden a la vida que en realidad él llevaba.[52]

El barroco se abre a la modernidad española y hay una notable renovación en las artes y en la literatura. Este es un momento en el que se le da una especial importancia a la inteligencia del artista y a su punto de vista personal. Sin embargo el imperio trae consigo un fuerte nacionalismo y con él la recuperación del núcleo familiar. Los valores se estrechan y aunque en apariencia la cultura se abre, se maneja conceptualmente la búsqueda de la virtud que viene de vir (virilidad), con lo cual la virtud es masculina. El hombre es quien otorga la virtud. La mujer posee virtud al lado de su esposo, padre, hijos o hermanos, de otra forma está en grave riesgo de perder su valor. Las piezas teatrales y literarias se escriben bajo estos principios, como puede verse en las obras de Cervantes.

Algunos datos históricos explican las circunstancias en las que se desarrolla la vida de un autor de gran relevancia para este periodo, Francisco de Quevedo (1580-1645).[53] El reino de Felipe IV estaba en manos del conde-duque de Olivares desde los inicios, entre otras cosas debido a la inmadurez del Monarca. Esto, sumado a su amplia experiencia en la corte, le valió la confianza del joven rey por lo que se le nombra Primer Ministro del trono de España. En este contexto vivió Quevedo, uno de los intelectuales más famosos y controversiales del barroco, en el llamado el Siglo de oro español. La cercanía de Quevedo al trono lo llevó a viajar con el rey Felipe. Su prosa y su poesía son incomparables, aunque tanto sus poemas como sus escritos estaban destinados a burlarse de sus contemporáneos,

---

[52] Entre otras cosas, Felipe II construye el Escorial, que es el emblema de la contrarreforma, al estilo de la Hermética Portuguesa, es decir, en donde practicaba el ocultismo cuando la Inquisición condenaba estas prácticas. Sin embargo él es el más grande defensor de la contrarreforma sólo como medida política, una medida de protección al Imperio.

[53] A la muerte de Felipe II su hijo hereda el trono con el nombre de Felipe III, con éste se decretó la expulsión definitiva de los moriscos. A la muerte de este último, se proclama heredero a su hijo a la corta edad de 16 años.

así como del mismo rey, razón por la cual estuvo con frecuencia en la cárcel, de donde el propio monarca acababa por liberarlo. Recibió los títulos de Caballero de la Orden de Santiago y Señor de la Torre de Juan Abad. El historiador Raimundo Silvela asegura que Quevedo se complacía con la amistad y admiración de escritores como Cervantes y Lope de Vega, aunque tuvo una permanente riña intelectual con Luis de Góngora, de quien se burlaba constantemente por su físico y por sus poemas, y a quien le escribió el conocido poema "Érase un hombre a una nariz pegado". Cada uno respondía a las agresiones del otro y cada respuesta era más violenta y más aguda. Fue nombrado secretario real, sin embargo por sus sátiras y agresiones en contra de la corte permanecía encerrado constantemente.

Quevedo escribió a Felipe IV el poema "*Padre nuestro*", el cual es un reclamo por la incapacidad de gobernar del rey y por el abuso del poder del conde-duque de Olivares. Este poema, una ironía que habla del espíritu rebelde de Quevedo, está construido en un verso magistral, mismo que según Silvela, si no le costó la muerte, si contribuyó a minar considerablemente su salud a consecuencia de sus largas estancias en prisión o sus largos destierros. Fue encarcelado por un período de casi cinco años y en condiciones no muy favorables. Esta fue su última estancia en la cárcel de León, murió dos años después. Se agrega un fragmento del poema el padre nuestro a pie de página, así como el poema completo en la sección de los anexos, para el lector interesado en conocer los términos desafiantes en los que el escritor se refirió a la corte.[54] Quevedo desafió constantemente al poder del reino y por ello vivió en un permanente conflicto del que no pudo salir.

Es innegable la autoridad intelectual que ostentaba el poeta, misma que le daba poder para expresar lo que pensaba, tanto en sus actitudes como a través de las letras y además con una lírica impecable. Su actitud crítica y rebelde, le creaba problemas y cada vez más enemigos, uno de los grandes conflictos fue por su oposición a que santa Teresa fuera la patrona de España, pues él se manifestaba a favor del Apóstol Santiago. En su calidad de hombre

---

[54] Padre Nuestro, fragmento: "Filipo que el mundo aclama/ Rey del infiel tan temido,/ despierta, que por dormido,/ nadie te teme ni te ama;/ Despierta, Rey, que la fama/ Por todo el orbe pregona/ que es de León tu corona/ y tu dormir de lirón;/ mira que la adulación/ te llamó con fin siniestro/<Padre nuestro>…/…Ea, ya, Felipe Cuarto./ que en el mundo eres famoso;/ abre el pecho generoso,/ danos de tu sangre un parto;/ de quien nunca se vio harto/ del pan que le roba al pobre,/ de quien ha bajado el cobre/ de quien la plata ha subido,/ de quien tu reino ha vendido/ y vendiera al mismo Dios,/ <libéranos>"

excepcional en las letras castellanas, intelectual respetado, caprichoso y desafiante ante el poder, defendía su honor ejerciendo la crítica al reino de España e iba y venía en sus simpatías con los ricos, los poderosos o los rebeldes.

Recapitulaciones

La fama y lo que la representa se traduce en reconocimientos y premios. Las formas de reconocimiento a los artistas e intelectuales en la modernidad, uno de los temas fundamentales de este estudio, tiene su origen en el Nuevo Régimen, en el siglo XIX. La cultura, dividida en dos importantes grupos, por un lado el arte academicista, el de los salones de pintura que apela a un gusto burgués con pocos riesgos. Este arte siempre tiene aceptación en los salones aristocráticos, como el Salón de París, es reconocida mediante diversos premios, entre ellos la Legión de honor. Por otro lado el arte moderno es marginado, los artistas rebeldes, con sus propuestas críticas y radicales, puede decirse que son artistas marginales. Como respuesta a las tendencias positivistas[55] de la segunda mitad de siglo XIX, ellos crean sus propias redes en una expresión de rebeldía, porque no fueron reconocidos en forma oficial. El positivismo que se desarrolla en esa segunda mitad del siglo, en donde la ciencia se vuelve el nuevo Dios, solamente acepta lo que sigue las reglas, lo que se ajusta a un arte académico, a un gusto burgués, y todo lo que refuerce esta belleza convencional, la expresión de lo bello en la ciencia; los jóvenes románticos se oponen a lo bello desde ese concepto. El artista quiere liberarse de una atadura académica. Un ejemplo de esto en Francia fue la crítica incisiva del caricaturista Honoré Daumier,[56] quien con sus dibujos y grabados fue particularmente crítico al gobierno de Luis Felipe I de Orleans, por haber realizado una caricatura en la que aparecía el rey retratado como Gargantúa, el personaje glotón del escritor Rabelais y estuvo por ello preso por seis meses. Otros intelectuales como Paul Verlaine, quien vivió desordenadamente, en sus últimos años fue nombrado "Príncipe de los Poetas", en 1894, el máximo apoyo que se le otorgó fue una

---

[55] El positivismo, teoría filosófica cuyo principal impulsor fue Augusto Compte, ligada a la sociología en el siglo XIX se basaba en el conocimiento científico.
[56] Daumier trabajó en *Le Charivari*, periódico humorístico-político dirigido por Charles Philipon, en 1832, compartió ese espacio con otros agudos caricaturistas como Raffet, Devéria y Grandville.

pensión. El creó la noción de los "poetas malditos", refiriéndose a todos aquellos poetas marginales. Vivió una relación pasional con el poeta Rimbaud y sus vidas, (la de Verlaine y la de Rimbaud) eran cada vez más caóticas, a medida que uno y otro cultivaban excentricidades de todo tipo. Van a contracorriente, con un estilo de vida caótica dentro de una sociedad que quiere ser ordenada, que cree en ese progreso acumulativo y explotador del capitalismo, de la que ellos son rechazados. Ellos crean la "Bohemia", concepto que se vuelve un modo de vida como el descrito en la Europa del siglo XIX.

Mostraré en el siguiente capítulo que los conceptos analizados en relación con actores de la historia cultural, con personajes como Diego Rivera y algunos ámbitos del poder, no son unívocos, sino que producen, además de aceptación, polémica o, incluso, indiferencia. La fama como arma de defensa y desafío, desde el poder del artista, como arma de expresión y crítica revolucionaria. Con el fin de comprender y analizar el culto a la personalidad y la regularidad historiográfica del fenómeno de la fama y la polémica que se establece a través de los reconocimientos y las críticas, ha sido necesario presentar, desde un enfoque historiográfico, los conceptos que ubican a Diego Rivera en un complejo entramado de valores públicos vigentes y a la vez sujetos a polémicas, en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, como parte constitutiva de la cultura mexicana y la diversidad de matices que se entrelazan. Se revisa cuáles son los mecanismos que intervienen, cuáles son las conexiones de estos planteamientos del pasado con el caso de Rivera. Cuáles son sus relaciones con los valores de las épocas. El reconocimiento y el premio como una estrategia política y moral.

Diego Rivera es el caso del intelectual que desde muy joven dio muestras de sus dotes como artista, por lo cual fue recompensado con los apoyos y las becas para estudiar y para viajar y fue reconocido a través de las distinciones que se le hicieron a lo largo de su vida, como las invitaciones para decorar diferentes muros, tanto en México como en Estados Unidos. Con frecuencia se vio obligado a defender su posición de artista comprometido y a enfrentar las críticas político-ideológicas a sus creencias confrontadas a los valores de la época.

Capítulo II - Diego Rivera, vida y reconocimientos frente al Estado y sus contemporáneos

Describir una intención significa describir lo que ocurrió desde un determinado punto de vista, y con un propósito específico. Pinto un retrato particular del acontecimiento.

Zettel, *Ludwig Wittgenstein*

Diego Rivera, anotaciones biográficas

Diego María Rivera Barrientos nació en Guanajuato el 8 de diciembre del año 1886, junto con su hermano gemelo, Carlos María, quien muere a los dieciocho meses de vida. Sus padres, Diego Rivera y María del Pilar Barrientos, eran maestros de primaria. La vida de Diego inicia al final del siglo XIX y atraviesa toda la primera mitad del siglo XX. En su infancia él y su familia dejan la ciudad de Guanajuato y se instalan en la capital de México en 1892. Los Rivera-Barrientos buscaron un ambiente en el que pudieran expresarse más libremente, ya que el maestro Rivera era un hombre culto y de ideas liberales. Desde muy joven, Diego mostró habilidades para el dibujo, por lo que al llegar a vivir a la capital inicia clases de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde permanece hasta 1907.

El panorama que vio el pequeño Diego era justo el de la mitad del Porfiriato, su primer encuentro con la ciudad fue con un ambiente finisecular contradictorio, por un lado México vivía un "modernismo" en el terreno de la industria y el progreso económico, en contraste con un marcado subdesarrollo y las consecuentes turbulencias causadas por ese progreso, una explotación de las clases trabajadoras, la pobreza y la desigualdad era lo que reinaba en el país.

En cuanto al gusto cultural de la alta sociedad se vivía un afrancesamiento a todos los niveles. Había una miopía por parte del Presidente Porfirio Díaz frente a lo que estaba ocurriendo en la nación, en el panorama se veían, entre otras cosas, huelgas textiles muy importantes[57], periódicos clausurados, había un analfabetismo que alcanzaba el ochenta por ciento de la población. El gobierno cada vez más represivo, fue agudizando sus estrategias de defensa del poder y desde 1892 formó un gabinete de aliados políticos, algunos gobernadores de Estado, a quienes les llamaban los 'Científicos', quienes se encargaban de ejecutar las ordenes del presidente y dirigir la administración del Estado. En el interior del

---

[57] Más de doscientas huelgas estallaron durante todo el Porfiriato, entre ellas las mineras.

país el panorama tampoco era alentador, además de los enfrentamientos por la expropiación de tierras a los campesinos, estaban las condiciones extremas de esclavitud en Yucatán y en Valle Nacional[58]. Desde que Díaz llegó al poder combatió a los grupos de campesinos e indígenas fronterizos de la zona de Sonora, como los indios Yaquis[59]. La expropiación de las tierras de los campesinos y la supresión de los derechos tradicionales fueron causantes de levantamientos previos al estallido de la Revolución. El de Díaz era un gobierno de excesos, se ofrecían grandes festividades y ostentosos banquetes al estilo europeo, sobre todo al acercarse la celebración del primer centenario de la Independencia, los preparativos dejaban ver derroches descomunales para un país en el que las masas indígenas, campesinas y el reducido sector obrero, vivían en condiciones de extrema marginación.

La cultura estaba dividida. Por un lado la pintura en un mundo glamoroso y europeísta con los pintores academicistas porfirianos, no por ello de menor calidad artística, como José María Velasco o Santiago Rebull; y por otro, la gráfica, la caricatura en la prensa diaria, las gacetas ilustradas con los grabados del taller de José Guadalupe Posada, o los de Gabriel Vicente Gahona (Picheta) y Vanegas Arroyo, entre otros, que enunciaban un descontento con la situación y participaban de manera directa en la denuncia popular cotidiana en: gacetas callejeras, corridos, historietas, calaveras, adivinanzas y dichos populares, periódicos y estampas. Años después Diego Rivera se expresaba acerca de Posada:

> … intérprete del dolor, la alegría y la aspiración angustiosa del pueblo de México, hizo más de quince mil grabados; así lo asegura el editor Vanegas Arroyo…
>
> …Su buril agudo no dio cuartel ni a ricos ni a pobres; a éstos les señaló sus debilidades con simpatía, y a los otros, con cada grabado les arrojó a la cara el vitriolo que corroyó el metal en que Posada creó su obra.[60]

Otros artistas también tenían una posición crítica frente a los contrastes sociales, como el pintor Gerardo Murillo, llamado el Dr. Atl, quien organizó una huelga en 1904 en la

---

[58] Las condiciones de Valle Nacional, al noroeste del Estado de Oaxaca, en la ruta de Veracruz al Pacífico, dejaban ver las condiciones inhumanas en las que se les trataba a los esclavos.
[59] Grupos indígenas considerados por el Porfiriato, bárbaros e incapaces de hacer productivas tierra alguna.
[60] Rivera, Diego. *Las obras de José Guadalupe Posada. Grabador mexicano.* Mexican Folkways, 1930, en textos de Arte. Pp.144 y 146.

Escuela de Bellas Artes, la cual Rivera apoyó como estudiante, en contra del tipo de educación que se impartía, al considerar que la enseñanza era anacrónica.[61]

Diego Rivera terminó sus estudios en 1907 y viajó a Europa gracias a una beca porfirista, por parte del gobenador de Veracruz, Teodoro Dehesa. Luego va a Francia, Inglaterra y Bélgica, donde conoce a la que fuera su primera esposa y su compañera durante los siguientes doce años, Angelina Beloff, de origen ruso, quien también es pintora. Se instalan en París, ahí conoce a Picasso y a Juan Gris, así como a otros artistas de *Montparnasse.* Conoce las vanguardias europeas, experimenta con ellas hasta abandonar el academicismo pictórico y pasa del realismo al cubismo.

Mientras tanto México transitaba por situaciones de cambios radicales. Algunos intelectuales formaban parte de la disidencia, como José Vasconcelos, quien participó junto con otros jóvenes, como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, entre otros, en la fundación en 1907 del Ateneo de la Juventud Mexicana, como críticos y opositores al gobierno de Porfirio Díaz. Estaban en contra de la educación positivista[62] y en general en contra de los excesos del porfiriato.[63] En los primeros años del siglo XX la cultura seguía siendo afrancesada con pocos cambios, era casi una copia de la europea y lo mexicano se presenta de manera individual, más que en movimientos grupales, como es el caso del escultor Manuel Noreña y sus esculturas como la de Cuauhtémoc, en obras como la de Julio Ruelas, quien introduce elementos del Decadentismo europeo, matizado con una ironía nacional, con Alfredo Ramos Martínez, quien vuelca los elementos afrancesados a través de una cultura popular que refleja el paisaje mexicano, en sus propuestas de pintar al aire libre. Estas escuelas fueron una idea novedosa para México en el nuevo siglo. Aquel fue un

---

[61] La huelga era para manifestarse en contra del director, el español Antonio Fabrés.

[62] En el Porfiriato, un grupo de personas destacadas por su participación en la vida cultural adoptaron esta doctrina para apoyar y defender el régimen Porfirista. Este grupo, conocido como los Científicos, utilizó los principios positivistas para promover el progreso económico para respetar y defender y justificar la necesidad de una dictadura por parte de los más cultos en un país de analfabetos, y para proclamar que era más importante pacificar y ordenar al país que defender los derechos y libertades políticas de cada ciudadano.

[63] En ese momento Justo Sierra era ministro de Instrucción Pública y fue el principal funcionario de Porfirio Díaz. Él impulsó el desarrollo educativo. Le llamaban el "Maestro de América" El Ateneo se manifestaba en contra del determinismo y mecanicismo del positivismo comptiano y spenceriano. Su propuesta era otorgar una visión más amplia a la educación, rechazar el determinismo biológico que instigaba al racismo y resolver los problemas económicos de la industrialización o la concentración urbana.

período en el que se le daba mucha importancia a lo europeo en todos los sentidos. Se pintaron pocos murales y la pintura que mejor se apreciaba era la de caballete. Al respecto, Diego ironizaba cuando escribió ya en los años posrevolucionarios:

> Una de las manifestaciones más importantes de la pintura mexicana –lo hemos repetido ya muchas veces- es la decoración de fachadas de pulquerías y figones. Naturalmente que para la burguesía nacional –desde el sesudo profesionista distinguido al simple capitalista zafio, de polainas, pasando por toda la masa anodina de gentes vestidas por dentro y por fuera disque a la europea- esta pintura de las pulquerías constituye una de las principales 'vergüenzas de México'. Allá, en tiempos de don Porfirio, hacia las postrimerías de su reinado, se quiso acabar con ella para mejor proteger a los 'decoradores' de origen y procedencia mediterráneos, que volvieron abominables los interiores de muchas de nuestras iglesias y casi todas las casas de las ciudades importantes. Tratábase de la extensión del estilo civilizador e incorporador a lo europeo (Teatro Nacional[64]).[65]

En 1910, el gobierno porfirista, organizó, entre otros festejos para el bicentenario, una gran exposición de pintura española de la época, la cual se exhibió en un salón, construido para ese fin, en la avenida Juárez, frente al hotel Regis. En oposición a estos despliegues, Orozco y otros pintores, estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, encabezados por el Dr. Atl, organizaron una exposición peculiar. De ello habla José Clemente Orozco en su autobiografía, de cómo se acordó el compromiso de que en dos meses de trabajo los jóvenes artistas presentaran dos cuadros, dibujos, esculturas o grabados recientes e inéditos. Y por aclamación o silbidos se aceptaban o rechazaban; "…fue un evento cultural como nunca se ha vuelto a ver en México"[66]. Eran las reacciones de los jóvenes artistas rebeldes.

De la etapa final de una soberanía de Porfirio Díaz, se pasa al gran movimiento de la Revolución Mexicana; de un estancamiento político, producto de 31 años en el poder, a una

---

[64] Se refiere al Palacio de Bellas Artes que fue encargado por el presidente Porfirio Díaz en 1904, con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia. La intención era reemplazar al demolido Teatro Nacional de México.
[65] Publicado en *Mexican Folksways,* No.7, junio-julio de 1926.
[66] Federico Silva, *México por Tacuba. Pasajes autobiográficos.* México. CONACULTA. 2000.

revolución social, de la que pocos tenían una clara idea que se había estado generando. El presidente Díaz gozaba de una vieja popularidad desde los tiempos de sus hazañas militares, consideradas "heroicas", de la invasión francesa y el segundo imperio. Era difícil en su posición imaginar lo que se avecinaba, ya que todo se movía en aparentes relaciones pacifistas[67]. Según Friedrich Katz, los críticos y observadores, tanto nacionales como internacionales no creían que se acercaba un movimiento armado: "Incluso la pequeña minoría de disidentes que abrigaban esperanzas de derrocar a Díaz, entre ellos Francisco Madero, quien encabezaría la próxima revolución, tenían muy escasa noción de que estaban gestando una revolución social."[68] Sin embargo las condiciones estaban dadas y la Revolución Mexicana estallaría en 1910, pasaría por la firma de una Constitución en 1917 en el entreacto, y alcanzaría su cresta con la creación del PNR (Partido Nacional de la Revolución), en 1929.

Muchas fueron las causas del estallido, pero un detonador muy importante surgió de la contrariedad, entre otras cosas, por la retracción del presidente Porfirio Díaz, quien había asegurado que no se reelegiría en los siguientes comicios[69]. Este fue un hecho que creó un ambiente de gran desconfianza y enojo entre la población, al ver que incumplió su promesa. La Revolución se desarrolló al margen de los creadores e intelectuales. Algunos participaron, como Martín Luis Guzmán, quien estuvo en las filas de Francisco Villa; Octavio Paz Solórzano, como asesor de Zapata, José Vasconcelos, con los carrancistas. Los diferentes movimientos revolucionarios y sus distintas etapas concentraron la atención de civiles, de manera que era impensable destinar la atención a estos intelectuales. Según algunos críticos era una revolución de las clases oprimidas, pero también fue una revolución burguesa, encabezada por Madero, prototipo de la burguesía rural descontenta al sentirse excluida del poder por la élite científica. No había unos canales institucionales que

---

[67] Aunque había rivalidades entre los diferentes grupos y enfrentamientos en la frontera norte y en algunas zonas campesinas, en la ciudad y entre los grupos privilegiados todo funcionaba en aparente paz social y era difícil que las noticias de estos enfrentamientos llegaran a confirmarse oficialmente, Díaz tenía el control de la prensa.

[68] Friedrich Katz, *De Díaz a Madero. Orígenes y Estallido de la Revolución Mexicana,* México, Ediciones Era. 2008. P. 7.

[69] En entrevista hecha por James Creelman al presidente Porfirio Díaz, para la publicación Pearson's Magazine, que tuvo lugar durante el encuentro de éste último con Taft en los Estados Unidos, Díaz aseguró que no volvería a participar en las siguientes elecciones presidenciales, lo cual no cumplió.

pudieran crear la estructura para dar reconocimiento a ningún intelectual o científico. Más bien es un período de transición en el que se dan las condiciones para una disolución y una reorganización.[70]

Precisamente en 1910, Diego Rivera hizo una visita a su país para exponer su trabajo, y para mostrar el fruto de los primeros resultados de la beca. Rivera tampoco tenía una conciencia del estallido de la Revolución. Es curioso leer en una carta que desde México le dirige a su esposa Angelina, mientras ella estaba en París:

> …si no has recibido carta mía será debido a alguna irregularidad del correo, cosa nada difícil aquí ahora, pues las comunicaciones con el norte están muy irregulares a causa de los desórdenes políticos.[71]

En ese viaje a México, Diego se encuentra con algunos movimientos sociales sin que se pudiera dar cuenta cabal de lo que estaba sucediendo. También encuentra cambios como el de que la Escuela Nacional de Bellas Artes se incorpora a la Universidad Nacional a partir de ese año. Es un momento clave para la formación del pintor que encuentra en la visita a su país una inquietud que marcará su trabajo futuro:

> Regresé a México. Empezó entonces la primera etapa de la que mis compañeros mayores consideran la revolución burguesa. Lo que ví entre los campesinos que querían tierra para trabajarla en común y entre los trabajadores de la tierra y de la industria que organizados se lanzaban a la lucha, determinó e iluminó las fuerzas impulsoras de mi vida y me proporcionó el material suficiente para comenzar mi trabajo. El espectáculo del movimiento de las masas vuelto realidad me demostró sin lugar a dudas lo que debería ser esta pintura grandiosa; la pintura para todos aquellos que luchan por una mejor organización de la vida.[72]

Aunque es verdad que en la sensibilidad del pintor se gestaba un lenguaje que sería impulsor de su discurso estético importante en la plástica mexicana, el texto escrito por Rivera en los años treinta, revela una visión un tanto idílica. En la carta a Angelina, citada

---

[70] Alan Knight, "Caudillos y Campesinos en el México revolucionario, 1910-1917", en *Caudillos y Campesinos en la Revolución Mexicana* de D.A. Brading FCE, México, 1995. Pp. 32-85.

[71] Carta a Angelina Bellof sin fecha, dentro de la primera mitad de 1911, desde México a París. Rivera, Diego. *Correspondencia.* México. El Colegio Nacional. 1999. P.12.

[72] Diego Rivera, *Textos de Arte,* México, UNAM, 1986. P. 124.

antes, es claro que Rivera está viviendo lo inmediato, los acontecimientos lo desconciertan y no tiene una opinión. Años después, ya con una perspectiva histórica, a partir de lo que se ha dicho y escrito sobre la Revolución, encuentra los elementos de un discurso ya construido. Sin embargo *Paisaje Zapatista*, obra que pintó en 1913, un cuadro que permite ver, por parte del artista, una sensibilidad y una aprehensión aguda del movimiento que se va a percibir claramente en sus primeros murales en los años veinte.

En 1911 regresó a París para continuar con el proceso de su propia formación como artista. Por todo esto, no está presente en la transición ni en el movimiento armado. Diego Rivera estaba en una etapa de experimentación cubista. Había conocido a Picasso con quien tuvo una estrecha amistad y con quien hubo una discordia por los logros en algunos cuadros. Debutó en 1913, en el Salón de otoño, sin mayor trascendencia, no por que las pinturas de Rivera no tuvieran calidad, sino porque, según testimonios de la época, los parisinos preferían a Picasso. Pasó de una etapa figurativa greco-cezanniana (con influencia del Greco y Cézanne) a la picassiana-futurista. Vivió casi quince años entre España y Francia, con algunos viajes en los que conoce el paisaje y ambiente europeos y algunas visitas a otros sitios de Europa y a México. En octubre de 1916 expone en la *Modern Gallery* de Nueva York. El 11 de agosto de 1916 nace su hijo Miguel Ángel Diego Rivera Beloff, quien muere al año siguiente. En noviembre de 1920 viaja a Italia a estudiar el arte renacentista y a visitar los frescos de Giotto, hecho que marcará de manera significativa su trabajo mural.

Apuntes sobre los años de formación

La pintura de caballete y el dibujo fueron, antes que la pintura mural, el primer acercamiento de Diego Rivera al lenguaje de las artes plásticas, pues su formación en la Escuela de Bellas Artes se alternó entre los dibujos de estampas y de grabados, el dibujo al natural y las pinturas al óleo. El trabajo de la pintura de caballete de Diego Rivera es inseparable de su trabajo mural en el sentido de que no se podría entender uno sin el otro. Sin embargo es imprescindible hacer un pequeño apartado para señalar esta faceta en la obra del pintor, no solamente como parte del proceso que lo llevó al muralismo, sino como parte de la fama y la polémica, que ya se trazaban desde los tiempos de Montparnasse.

Diego mostró desde su juventud una especial habilidad en la figura humana y el trazo de fragmentos de objetos y esculturas, que afianzó en las clases que tomó con sus maestros, José María Velasco, Andrés Ríos, Leandro Izaguirre, Santiago Rebull, Félix Parra y José Salomé Pina, entre otros. Luego, ya en su periodo europeo hizo alarde de un academicismo del que se desprendería paulatinamente hasta el encuentro con Picasso y el cubismo. Experimentó con las nuevas tendencias.

El cubismo riveriano no fue siempre tan bien recibido a pesar de que, en un principio, el propio Picasso avaló las propuestas del pintor mexicano, quien hizo todo un planteamiento sobre dicha corriente y construyó *la chose*, un aparato óptico que permite realizar cuadros cubistas, y sin embargo fue descartado por el medio artístico parisino, luego de un distanciamiento con Picasso en el que se acusaron de "plagiarios" mutuamente. Esa fue una de las primeras críticas que Rivera tuvo que enfrentar, la de sus cuadros cubistas: en París Picasso contaba con la preferencia de los críticos y amigos comunes. Sin embargo los testimonios de artistas como Ilya Ehrenburg o Martín Luis Guzmán, entre otros críticos coinciden en que tuvo momentos culminantes en cuadros como *El Guerrillero o Paisaje Zapatista*, el retrato de Epstein, que está en el museo de Arte Moderno de Nueva York, los retratos de Martín Luis Guzmán, Angelina Beloff, además de algunas naturalezas muertas como *Naturaleza muerta con tazón gris* y *Terrasse du café*. "Esos fueron los primeros pasos de regreso a la búsqueda de un lenguaje propio."[73] Muchos de estos cuadros han sido valorados tiempo después. El poeta José Frías, amigo de la pareja Rivera-Beloff relata a Bertram D. Wolf cómo ante el frío o el calor extremos de París, Diego no paraba, pintaba obsesivamente en su búsqueda incansable por un estilo propio; que para él:

> …pintar era un negocio serio. Se acababa de distanciar de Picasso, con quien se disgustó después de ser su amigo íntimo así como con la mayor parte de los cubistas, y estaba en vías de romper por completo con el cubismo.[74]

Marevna, pintora aficionada de origen caucásico, amiga de Máximo Gorki y luego amante de Diego, con quien tuvo un hija llamada Marika, nacida en 1919, también da un testimonio

---

[73] Martín Luis Guzmán, *Diego Rivera y la filosofía del cubismo,* Obras completas de Martín Luis Guzmán, Compañía General de Ediciones, México, 1961.
[74] Bertram D. Wolfe. *La fabulosa vida de Diego Rivera,* México, ed. Diana, 1972. P.92.

que indica el rompimiento con Picasso, luego de una admiración extrema y una estrecha amistad con él:

> Picasso siempre tuvo curiosidad por los trabajos de los otros artistas y todo lo que hacían de novedoso le interesaba. Acostumbraba venir al estudio de Rivera donde se paseaba libremente, volteando cuadros para observarlos. Rivera se quejó varias veces conmigo: 'Estoy harto de Pablo. Si se fusila algo de mis cuadros la gente se extasía con él: Picasso, Picasso y todos dicen que lo copio. Un día de estos lo corro o me largo a México.'[75]

Otro de los testimonios de la ruptura de Rivera con el cubismo lo describió Angelina Beloff en sus memorias, luego de sus dificultades con Picasso, en su intento por iniciar un nuevo camino en su pintura:

> …en 1918 Diego había abandonado prácticamente el cubismo. Recuerdo un episodio que quizá fue el que lo decidió a dejarlo. Salíamos de una exposición cubista de la galería de Rosenberg[76]; pasábamos por uno de esos grandes almacenes que hay en París, donde había fruta de todas clases y colores, verduras y otras cosas más expuestas en la parte de afuera, en unas grandes mesas. Era una riqueza tal de formas y colores que Diego se paró para contemplar ese espectáculo, y de repente gritó: '¡vean esto, qué maravilla!, ¡y nosotros que hacemos tantas tonterías!' (se refería a la exposición que acabábamos de ver). A partir de aquel momento comenzó el cambio.[77]

Angelina refiere en sus memorias el proceso que vio en la obra de Diego, en algunos cuadros de la transición, ella percibía una influencia de Renoir, además de otros rasgos que explican las destrezas posteriores del artista mexicano. En su afán por renovar el lenguaje plástico recorre y experimenta técnicas y formas, explora en estilos y tendencias, una vía necesaria para lograr un dominio que según Samuel Ramos conforman la esencia del espíritu de Rivera: "Así las influencias que se ejercieron sobre Rivera al recorrer una

---

[75] Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse,* México, FCE, 1979. P.79.
[76] Rosenberg y Rivera tenían un contrato en el que el pintor comprometía toda su producción por una paga fija.
[77] Angelina Beloff, *Memorias,* México, UNAM-SEP. 1986. P.58.

vastísima tradición pictórica, ya son parte suya y están incorporadas a la substancia de su obra por medio de una íntima asimilación”.[78]

La pintura de caballete de los tiempos de París del pintor, que, según el crítico Adolfo Sánchez Vázquez se está gestando “una pintura de clara intención ideológica”[79]. Rivera afirma el carácter de clase del arte en una sociedad determinada, según sus propias palabras: “Existe el arte burgués… el arte campesino…”[80] Una de las principales preocupaciones de Rivera después de la Escuela de París era llegar a “hablar el lenguaje del pueblo”:

> El arte burgués dejará de desarrollarse cuando la burguesía sea destruida como clase. Las grandes pinturas, sin embargo, no cesarán de proporcionar placer estético, aunque no tengan un significado político para el proletariado. Uno puede disfrutar la crucifixión de Mantegna y sentirse conmovido estéticamente sin ser cristiano.[81]
>
> Resulta suficiente indicar que Cézanne representó a los trabajadores y a los campesinos como héroes y figuras centrales en sus pinturas. Actualmente es imposible observar a un campesino francés y no ver una pintura de Cézanne.[82]

Acerca del virtuosismo de los cuadros de caballete de Rivera, el filósofo y crítico Samuel Ramos escribió en los años treinta:

> La virtuosidad de Rivera en la técnica pictórica le permite escapadas ocasionales, a estilos ajenos al suyo, sobre todo en la pintura de caballete, como uno que otro paisaje de sello surrealista…[83]

---

[78] Ramos Samuel, *Diego Rivera.* UNAM. México 1986. P.18
[79] Adolfo Sánchez Vázquez, “Claves de la ideología estética de Diego Rivera” en Diego Riera Hoy, P. 216.
[80] Rivera, *Op. Cit.*
[81] *Idem*. P.124
[82] Citado en Azuela, *Op. Cit,* p. 123, Diego Rivera, “El espíritu revolucionario en el arte moderno”, *The modern Quarterly,* 1932.
[83] Ramos Samuel, *Op. Cit.* P.46.

Tiempo del "Renacimiento del muralismo"

Diego regresa a México en julio de 1921, en esa década inicia su carrera mural. José Vasconcelos, en ese momento Secretario de Educación, lo invita a pintar su primer fresco en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria que él realiza en 1922. Los movimientos culturales que promueve José Vasconcelos van a dar sus frutos en los años inmediatos, después de ser nombrado Rector de la Universidad Nacional en 1920 y luego Secretario de Educación en 1922. Este es el inicio del muralismo del siglo XX, el llamado 'Renacimiento del muralismo', movimiento nacional y popular que comparte con otros pintores como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. El presidente de México en turno era Álvaro Obregón. Se estaba consolidando un nacionalismo posrevolucionario en las artes mexicanas, en donde la música también fue un elemento primordial con Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Candelario Huízar, entre otros. En ese momento el arte se vuelve vehículo de propaganda, según las palabras del propio Diego Rivera, quien lo menciona en muchos de sus textos; él distingue muy claramente en sus escritos "el arte burgués del arte de las masas". Con este último se refiere al que se deja en los muros, el arte colectivo, el que llega a todos, este fue el principal medio de su lenguaje pictórico en los siguientes años de su vida.

Ese mismo año, 1922, Diego se casa con Guadalupe Marín, con quien tiene dos hijas, Guadalupe y Ruth. Un hecho que marcaría gran parte de su vida es que entra a formar parte del Partido Comunista, del que fue expulsado por sus conductas contradictorias, y al que siempre pugna por regresar. En septiembre de ese año inicia el fresco en la Secretaría de Educación Pública y es co-fundador de la Unión de Pintores, Escultores y Artistas Gráficos. Pinta los murales en la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo en 1926-27 y en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca 1929-1930.

Los reconocimientos en ese momento eran todavía del estilo del XIX, como el de la Legión de honor que se abrió a los mexicanos a través del pintor José María Velasco, como se mencionó en el capítulo anterior; otro era el premio Ignacio Manuel Altamirano[84]. Aunque hay un reconocimiento a los valores intelectuales, este es un período de formación de las

[84] Se creó la medalla oficial Ignacio Manuel Altamirano para condecorar a los maestros que cumplen 50 años de actividad docente.

estructuras estatales, como lo asegura la investigadora Alejandra Lajous.[85] Por tal motivo no se ha creado el aparato para dar un nuevo uso al reconocimiento de artistas e intelectuales, puede decirse que en ese momento no se acostumbraba dar premios. La urgencia era vivir "lo revolucionario", construir una cultura que representara lo nacional. Entre 1929 y 1940 viene un período de consolidación del Estado mexicano posrevolucionario. Se inicia la organización a través de las Instituciones. Empieza la querella entre el apoyo oficial, el reconocimiento y la polémica con relación al medio intelectual. Los reconocimientos que recibe el pintor se inician precisamente en el hecho de entregarle los muros para decorar, e inicia también el permanente cuestionamiento al artista Rivera por parte de algunos pintores y críticos, como Novo, Orozco, entre otros, que se explicará más adelante. El fenómeno cultural de estos años derivó de una serie de elementos que se articularon a finales de los años veinte, pero que tienen su estallido formal en el periodo alemanista, es decir, en medio del nacionalismo que al mismo tiempo buscó eco en el extranjero.

Las formas de "reconocer" o distinguir a los artistas eran, como se indicó, otorgándoles la confianza al darle los espacios, los muros y la "libertad de expresarse" como tales. En realidad Diego Rivera recibió pocos premios, el más importante fue el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el año 1950, como se verá en el capítulo III, que se ha dedicado casi enteramente a este premio debido a la relevancia en términos de la polémica. Sin embargo él ya gozaba de los reconocimientos que se mencionan a lo largo de la tesis. Desde muy joven recibió distinciones por sus habilidades en el dibujo y la pintura.[86]

Después de su divorcio con Guadalupe Marín, en 1928, Rivera se casa con la pintora Frida Kahlo al año siguiente. De 1929 a 1935 pintó en el Palacio Nacional la secuencia en la que narra la historia del país desde los tiempos de los aztecas hasta el siglo XX. En 1929, toma

---

[85] Alejandra Lajous. Artículo "Los Premios Nacionales de Ciencias y Artes: La consagración de una sociedad establecida" en *Los intelectuales y el poder en México.* Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses. El Colegio de México, *UCLA*, *Latin American Center Publications. University of California, Los Angeles*.

[86] Los primeros reconocimientos a Diego Rivera durante su vida fueron: El premio de dibujo en la educación primaria; a los dos años de haber estudiado dibujo en la Academia de San Carlos gana un premio en Dibujo; al terminar sus estudios de la Escuela de Bellas Artes le dieron el premio por ser uno de los dos alumnos más aventajados de la generación, junto con el pintor Roberto Montenegro. El premio consistió en la beca para continuar sus estudios en Europa, razón por la cual viaja.

la dirección de la Escuela de Bellas Artes, en la que él mismo se había formado en su juventud. Ahí prepara un plan de estudios que suscita polémica y se ve obligado a renunciar al año siguiente por desacuerdos. Principalmente se ve cuestionado por los alumnos de la Facultad de Arquitectura, además de algunos de pintura y escultura que se les sumaron, inconformes con las propuestas en los programas. Entre los cambios Rivera había propuesto materias de Arquitectura para pintores y escultores y eso les incomodaba sobremanera a los aspirantes de arquitectura, el pintor explicaba en sus declaraciones:

> Con ese Plan no se trata de hacer arquitectos, sino de enseñar a los pintores y escultores la arquitectura que les es necesaria para su oficio. Así es que la acción de la Facultad de Arquitectura no puede considerarse sino como extralimitación de exceso de celo gremial o, ¿por qué no?, deseo de acaparamiento para ella sola de la cultura necesaria a todos los artistas, ya que la enseñanza-médula de las artes plásticas no puede ser sino la misma para todas ellas.[87]

Entre los estudiantes que se solidarizaron con Rivera estaban Rufino Tamayo, Manuel Álvarez Bravo, y Antonio Pujol, sin embargo la Sociedad de alumnos de la Escuela de Bellas Artes, apoyada por la Federación Estudiantil Mexicana y por los profesores Fidias Elizondo, Ignacio Asúnsolo, Francisco Díaz de León, Carlos Alvarado Lang, Abelardo Carrillo y otros, exigía su destitución y además reclamaban al pintor el que se enriqueciera a costa de los murales y entre otros aspectos de su vida personal. Ante los insultos de los alumnos y las declaraciones a la prensa por ambas partes, Diego Rivera se ve presionado y obligado a presentar su renuncia a la Escuela y a publicar sus razones en un manifiesto. Sobre todo, el documento del pintor rectificaba y desmentía lo que ellos respondieron y que él consideró un "acto de difamación":

> Declaro en respuesta a la conminación que se me hace, que no solo no me retracto, sino que no retiro ni una tilde de lo dicho en mi discurso, que no contiene un solo insulto, y sí está constituido por la exposición de una serie de verdades palmarias en el terreno estético y social que sostendré, confirmaré y demostraré en cualquier

---

[87] Declaración publicada originalmente en abril 3 de 1930, en *el Universal*. Diego Rivera. *Arte y Política.* México. Grijalbo. 1978. Pp. 94.

polémica… Ya que se ha exhibido en público mi personalidad y vida privada, obsequiándome con epítetos de "fantoche", "farsante", "falso revolucionario", "enriquecido", "burgués", etc, creo tener derecho a decir la verdad sobre todo esto…El público no debe ser sorprendido por informaciones desvirtuadas; en mi discurso me referí a la oposición sistemática hecha por la Delegación de la Facultad de Arquitectura al Plan que la Gran Comisión del H Consejo Universitario aprobó para la Escuela de Artes Plásticas…[88]

Detallaba sus motivos del nuevo Plan y a continuación desglosaba en cinco apartados, los pagos que se le habían hecho en algunos de sus trabajos murales y otros encargos, y los gastos implicados en ellos, para dar así una clara idea de sus ganancias reales; y como ejemplo ponía el pago del mural de la Secretaría de Educación y el de la adquisición de un cuadro del que ganó el primer premio en la Exposición Intercontinental en Los Ángeles, California y que había sido extraído de este fresco:

…de modo que las personas que no sepan o no quieran apreciar mis pinturas, puedan sacar la cuenta del valor de ellas, multiplicando 750 dólares por 984, que son los 'metros cuadrados' que miden de superficie las 189 pinturas de la Secretaría de Educación; así podrán valorizar una obra que he dado a mi país, a cambio de cuatro o cinco pesos diarios, durante cuatro años y pueden saber cómo me he enriquecido a costa de México.[89]

Los reconocimientos

Le dan los muros "Las llaves de la ciudad"

El movimiento muralista que inicia en los años veinte es importante para el arte mexicano y el arte de la revolución porque es la primera vez que se plasma en ellos la expresión popular de masas, el arte de la revolución, tanto estética como políticamente, puede

---

[88] *Idem.* P. 95.
[89] *Idem.* Pp. 95-97.

afirmarse que el muralismo es resultado de la Revolución. Como se ha dicho, uno de los primeros reconocimientos importantes a Diego Rivera por parte del Estado fue el haberle entregado los muros para su decoración. En este acto se le entregan, como un gesto de confianza y reafirmación a su calidad de artista "las llaves de la ciudad", sirva esta frase metafórica para hacer un paralelismo en el hecho de abrirle los espacios para la expresión mural. Con ello se le da la facultad de reconstruir la representación de la historia nacional.

A partir de ahí Rivera es invitado a cubrir diferentes espacios de edificios públicos de la ciudad para los diferentes sectores, Educativo, Cultural, de la Salud, y del propio Gobierno. Rivera obtuvo no sólo este privilegio en su país, sino que trascendió a los Estados Unidos. En México después del fresco del anfiteatro Simón Bolívar, de la Escuela Preparatoria, pintó una serie de murales que inician en el de la Secretaría de Educación Pública; el Palacio Nacional y el de la Universidad de Chapingo. En 1947, ahí pintó uno de sus murales más importantes; el mural de la Alameda, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central,* mismo que causara el escándalo por citar la frase "Dios no existe" de El Nigromante. En 1950 viaja a la Bienal de Venecia, representando con su obra, la de Siqueiros, y Tamayo y Orozco, a la pintura mexicana, la cual fue de gran aceptación. Durante los siguientes años realiza varios murales, como el mural bajo el agua con poliestireno en el Cárcamo de Río Lerma en 1951; el mural portátil para la exhibición 20 Siglos de Arte Mexicano, el cual no viaja a Europa, como se hubiera pensado, por las razones que se expondrán en el capítulo III. Decora el Hospital del Instituto Mexicano del Seguro Social, convertido posteriormente en el Centro Médico "La Raza"; en 1952 pintó *La Universidad, la familia mexicana, la paz y la juventud deportista* en el Estadio Olímpico Universitario. Realizó el mural del Instituto de Cardiología en 1954, y la fachada del Teatro de los Insurgentes en 1955, entre otros.

En cuanto al concepto de "decoración" de los muros, Diego Rivera pensaba que más allá de una simple ilustración decorativa, un mural debía manifestar su punto de vista sobre la relevancia de la vida social, política y económica de un momento histórico. Para él la historia y la política eran dos temas fundamentales que deberían aparecer en la muralística y sobre todo por el carácter social de estos espacios y por la recepción masiva de su mensaje; por ello no se limitó para expresar en ellos lo que pensaba, mientras que los

gobiernos posrevolucionarios y el gobierno de los Estados Unidos estaban más bien interesados en tener a un pintor cada vez más famoso, un artista que lustrara su historia cultural, como se verá en el siguiente apartado.

Reconocimientos internacionales. Los Murales de San Francisco, Detroit, Nueva York.

Como se hizo mención anteriormente, en el año de 1925 Rivera fue invitado a participar con un cuadro a la Exposición Panamericana de Los Ángeles, California. Ganó el primer premio con el cuadro *La fiesta de las flores*, el premio consistió en cinco mil dólares americanos. Este acontecimiento entre otros, fue muy importante ya que remarcaba cómo la obra de Rivera fue modelo de inspiración en las comunidades de artistas de California.



A partir de este hecho y del de los murales que realizó en la Secretaría de Educación Pública, la fama de Diego Rivera se extendió rápidamente a los Estados Unidos. En 1930 inicia su etapa muralista en ese país, donde trabajó en diversos proyectos, alternando su obra de caballete con su obra mural entre 1930 y 1940. Rivera era ya reconocido como uno de los más importantes exponentes del movimiento muralista mexicano cuando fue invitado a pintar frescos en San Francisco, así como también eran bien conocidas sus críticas y ataques al sistema capitalista norteamericano a través de sus murales de la Secretaría de Educación. En San Francisco es invitado por el arquitecto Timothy Pflueger bajo la recomendación de Ralph Stackpole y Michael Goodman, quienes consideraban a Rivera un artista prestigiado. Gracias a Albert Bender, quien logró resolver la negativa del

Departamento de Migración, Rivera pudo cruzar las fronteras del país para entrar al país norteamericano. Diego pinta en 1931 dos murales en San Francisco, donde también tiene una exposición de su obra de caballete. En 1931 prepara una exposición en el recién creado *Museum of Modern Art* de Nueva York. Luego, viaja a Detroit en 1932 donde realiza el mural "Retrato de Detroit". En 1933 va a Nueva York para pintar un mural en el *Rockefeller Center,* donde su temática comunista desataría importantes polémicas, fricciones con los propietarios, y críticas del gobierno y la prensa estadounidense.

Los tres murales que realizó en la ciudad de San Francisco fueron en edificios públicos, el primero, *Stock Exchange Luncheon Club* (1931); el segundo, *San Francisco Art Institute* (1931) y el tercero, el *San Francisco City College* (1940). El mural *Stock Exchange Luncheon Club*, representó la entrada de Rivera al muralismo en Estados Unidos. La amistad con Albert Bender, agente de seguros y primer coleccionista de Diego se inició en México a finales de los años veinte. Ralf Stackpole, arquitecto, fue amigo del pintor desde su estancia en París, durante la primera década del siglo. Tuvo una recepción realmente inesperada. La comunidad artística y el público en general lo admiraban, la respuesta de los medios norteamericanos fue alentadora, había gran expectación y era invitado a numerosas actividades culturales y artísticas por parte de diferentes grupos de San Francisco.

Las opiniones de la crítica eran encontradas, sobre todo la presencia del pintor causaba una franca desconfianza. Su figura de hombre bohemio, intelectual y carismático, pero conocido por sus embates contra el gobierno de los Estados Unidos y además de la circunstancia de ser un artista autoproclamado revolucionario comunista, provocó que se publicaran textos tanto de apoyo como de protesta ante los bocetos de Rivera. Sin embargo en entrevista con el *San Francisco Chronicle*, Diego Rivera había declarado que estaba fuera del Partido Comunista porque lo habían expulsado. El gobierno norteamericano creyó que este era un punto a su favor. Aunque es verdad que Rivera ya no pertenecía al Partido, también es cierto que siempre intentó regresar a las filas de dicho grupo y que de alguna forma estaba jugando a las apariencias. Sus principios radicales y su posición ideológica manifiestos en sus obra eran suficientes para desconfiar.

Aunque la influencia del pintor era evidente entre los muralistas norteamericanos de esta década, algunos pintores se sintieron desplazados cuando el artista mexicano fue elegido

para decorar esos muros. Todo ello provocó una importante polémica entre la comunidad artística y el gobierno norteamericano. Tan sólo un poco antes de su llegada a los Estados Unidos la noticia de que había sido contratado se divulgó por toda la prensa y de inmediato se inició un debate entre los que estaban de acuerdo y los opositores, el título de la nota en el *San Francisco Chronicle*, uno de los más importantes diarios de la ciudad: "Los artistas pelean sobre el empleo de un mexicano rojo":

> La colonia de arte de San Francisco está discretamente dividida en sentimientos y próxima a estallar, como resultado de la acción del Comité Especial del Club de la Bolsa de Valores al emplear al comunista mexicano Diego Rivera para decorar el Club. Rivera no desaprovechará esta oportunidad de oro para expresar sus visiones comunistas en sátiras irónicas, una vez que llegue a las portadas sagradas del Club capitalista…[90]

Ralph Stackpole, líder de la comunidad artística de San Francisco manifestó su apoyo al pintor mexicano, aduciendo que Estados Unidos siempre había invitado a extranjeros de gran calidad a trabajar:

> Traemos famosos directores de orquesta extranjeros por su grandeza…Traemos escritores famosos porque tienen algo que decir…¿Porqué no artistas extranjeros? Rivera es grande, si el Comité está satisfecho, entonces porqué prestar atención a los intrusos.[91]

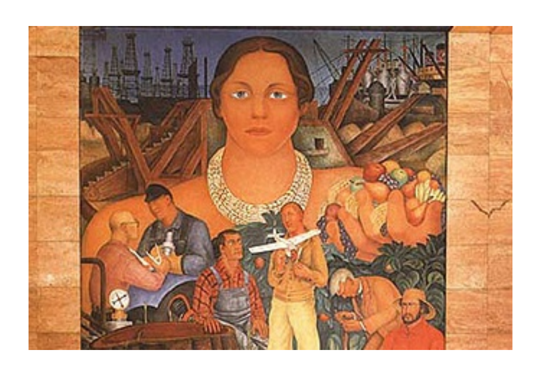
Lincoln Wirt de Berkeley declaró al *San Francisco Chronicle* que él deseaba defender al pintor mexicano:

> Se ha dicho mucho acerca de su… 'comunismo' por aquellos que no saben nada sobre el espíritu revolucionario que anima a cada mexicano patriota. Honremos al artista más grande de México, esto sería…un cumplido a nuestro vecino más cercano y a México le debemos cumplidos desde hace mucho tiempo.[92]

---

[90] *San Francisco Chronicle*, septiembre 24, 1930. P.3.
[91] *Idem.*
[92] *Ibid.* Septiembre 26, 1930. P. 120.

La crítica en general afirmaba que se reconocía a Rivera como un gran pintor, pero ellos creían que para ser aceptado el artista debía compartir su ideología en vez de atacarla.



En el primer mural, *Stock Exchange Luncheon Club,* Rivera creó un "poema plástico" elogioso al Estado de California, simbolizado en la heroica figura femenina adornada con las frutas de la tierra y rodeada de los hombres que la enriquecieron. Esta vez la controversia se dio a partir de que Rivera había elegido el rostro de la tenista famosa Helen Wills Moody, para la figura central, que era una alegoría de California, como representante del modelo de mujer norteamericana, alterando solo el color de cabello, pero respetando los rasgos. Él pensaba que agradaría al público, pero por el contrario los corredores de bolsa y los artistas alegaban que la imagen de California no pertenece a ningún tipo individual de mujer. En cambio la opinión general de los críticos era favorable, algunas se referían al impacto estético y al colorido del fresco:

> A medida que subes las estrechas escaleras del vestíbulo te deslumbra la explosión de color. Te quedas sorprendido. Te maravillas de encontrar tal exceso de color en tan pequeño espacio.[93]

El mural fue del *San Francisco Art Institute*

El segundo mural fue en el *San Francisco Art Institute*, en el mismo año 1931, en él Rivera transmite su admiración hacia la creatividad del ser humano.

---

[93] Citado por Elizabeth Fuentes Rojas, *Diego Rivera en San Francisco.* México, 1991. P.21.

Acerca de este mural hubo menos notas publicadas, algunas, sin un conocimiento profundo de la pintura mural. Una editora opinó que:

> Puedo ver su fuerza, coraje y su conocimiento de la gente, pero su pintura no parece ser un fresco. Es más bien una ilustración de las circunstancias de la industria moderna. Siempre he sentido que la pintura mural debía tener puramente cualidades decorativas, de otro modo parece perder su propósito.[94]

Gran parte de los críticos estaba en desacuerdo con dicha opinión y en general los comentarios eran elogiosos: "La obra se caracteriza por su concepción audaz y por su colorido luminoso y brillante."[95] Rivera transmitió mensajes secretos en este mural, por ejemplo a través de personajes como el trabajador que sostiene la palanca con la mano izquierda, aludiendo a la tendencia política: "…La izquierda es la que gobierna a la sociedad"[96]; el autorretrato que se hace Rivera en el fresco, en el que aparece de espaldas con sus ayudantes preparando el mural: él explicaba que se representó de espaldas al público "porque quería mostrarle su trasero al sistema capitalista existente"[97]. Esto fue algo que molestó a los norteamericanos en términos generales:

> Un trasero voluminosos (pintado de manera muy realista) colgando al centro del andamio. Muchos ciudadanos de San Francisco vieron en este gesto un insulto directo premeditado, como realmente parece ser. Si es una broma, es poco divertida y de mal gusto.[98]

---

[94] *Idem.*
[95] *Ibid.*
[96] *Ibid.* Entrevista con Michael Goodman, en la que cuenta lo que Rivera le dijo, Berkeley, California, noviembre 1979.
[97] *Ibid.*
[98] *Ibid, Kenneth Kallahan*, carta al *Town, Crier* de Seattle, mayo 21, 1932.



Lo cierto es que las obras, aunque causaron reacciones encontradas, le abrieron al pintor las puertas entre los verdaderamente poderosos del arte y las finanzas. A partir de estos dos primeros murales en edificios público, de otras pequeñas decoraciones en residencias privadas, así como de algunos retratos y cuadros de caballete que realizó para las familias adineradas de California, Diego Rivera se conectó con la familia Rockefeller y la familia Ford, con quienes pudo formalizar proyectos tan importantes como el mural de Detroit en el Museo de Artes y la Exposición en el reciente Museo de Arte Moderno de Nueva York, que se inauguró en diciembre de ese mismo año, 1931. Esta, se realizó gracias a un donativo de quince mil dólares que John D. Rockefeller Jr. otorgó, junto con la organización de la *dealer* de arte, Frances Flyn Paine. Una de las razones de que Rivera haya viajado al país vecino para realizar estos trabajos, se explica en los acuerdos amistosos que había entre Dwight W. Morrow, el embajador de los Estados Unidos, y el Presidente Calles. En este tipo de proyectos culturales ellos pensaban que podrían mejorar las relaciones entre ambos países. Diego Rivera era un representante idóneo para prestigiar a México a favor de la cultura, pues a pesar de su fama de comunista, había demostrado finalmente, ser molesto, para algunos ámbitos de poder, pero no peligroso. El crítico Xavier Moyssén asegura que una de estas razones fue gracias a la fama del pintor y a la política de "la buena vecindad" que iniciara, en 1927, el gobierno norteamericano. La mencionada exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York representa uno de los acontecimientos importantes de ese período, en términos de reconocimientos al pintor en Estados Unidos. Esta fue la segunda gran exposición individual que el Museo organizó,

puesto que la primera se le dedicó a Henry Matisse, un 'pintor burgués'[99], y Diego Rivera era un 'pintor comunista'.

El mural de Detroit

En el año 1932 realizó el mural de Detroit, mismo que el propio Diego calificó como una de sus obras más importantes. Después de terminar el mural del *San Francisco Art Institute* y de una corta estancia en México, inicia el *Retrato de Detroit* que ejecuta en el patio del *Detroit Institute of Arts*. Bajo el mecenazgo de la familia Ford, Rivera entraba de nuevo en un juego político en el que favorecía a un grupo de poder con su prestigio y su arte, porque él representaba al artista famoso latinoamericano y aparentemente beneficiado por un país en plena apertura; que en realidad era a ellos a los que les convenía mostrar la apariencia de generosidad y apertura al invitar a un artista de izquierda. No dejó de llamar la atención el que Rivera había sido invitado, cuando pocos años antes, en el mural de la Secretaría de Educación, había atacado directamente a los que él consideraba los máximos representantes del capitalismo yanki, John D. Rockefeller, J. P. Morgan y a Henry Ford. El mural en Detroit era una representación de la vida industrial de esa ciudad y Diego Rivera deberá tratar el tema de la industria y los obreros en una ciudad en pleno desarrollo. A pesar de que las condiciones de los trabajadoras eran completamente injustas y desfavorables, víctimas de un capitalismo creciente, Diego Rivera sólo hace alusión al sometimiento del obrero sin mayor profundidad. Las críticas fueron severas.



[99] Xavier Moyssén, *El retrato de Detroit de Diego Rivera*, s/f, www.analesiie.unam.mx

Diego Rivera conoció a los directivos del museo de Arte de Detroit, William R. Valentiner y Edgar Richardson a través de Morrow y Edsel B. Ford. El pintor mostró un particular interés en crear un arte basado en una estética de la máquina de acuerdo a la era de la tecnología que se estaba viviendo. Como Detroit era la ciudad de la industria automotriz, cuando Diego llegó quedó fascinado con los avances tecnológicos de las fábricas de la Ford y la Chrysler. No era una inquietud nueva para él, ya que desde niño, en sus dibujos dejó ver su gran interés en las máquinas, los trenes y otras formas que representaban el movimiento y el mundo de la tecnología, el trabajo obrero frente a la industria y esta era una manera en la que conjugaba aspectos que le eran de primera importancia. Además, él creía que su principal labor social estaba en los muros, que ese era el espacio para mostrar su posición crítica y transformar la realidad.

Poco antes de la develación del mural y después de un año de trabajo, Diego sale de Detroit, la reacción fue de escándalo, sin proponérselo había molestado enormemente con la iconografía propuesta. El reverendo H. Ralph Higgins inició las protestas, en primer lugar por representar la vacunación como una analogía de la natividad cristiana, en la que la enfermera y el médico, con el niño, aluden a María, José y Jesús. Los tres científicos como los tres reyes magos, la vaca y el buey y los animales de granja rematan el lecho, como en un cuadro, en un espacio que simula ser un nicho a la manera de los templos renacentistas. Además, Higgins aseguraba que el pintor hizo una interpretación del espíritu de Detroit con un carácter mecanizado y frío, a las figuras desnudas las tachó de pornográficas, y en fin, consideró estas y otras imágenes de los paneles, altamente ofensivas. Muchos apoyaron los criterios del reverendo y agregaron que por la iconografía se identificaban contenidos comunistas, como los puños cerrados y la violencia que mostraban. En esta ocasión Diego Rivera no se había propuesto crear algo que pudiera molestar a la comunidad de Detroit ni al país norteamericano, ni nunca tuvo la intención de hacer crítica como fue el caso del mural del Instituto de Arte de San Francisco. Esta vez elaboró un fresco con un sentido complejo que la mayoría no comprendió.

El señor Ford y otros apoyaban y defendían a Rivera, sin embargo un grupo organizado se presentó ante la corte para pedir que destruyeran el mural con argumentos precarios y sin sustento: en suma, por ser comunista y ateo, por ser pornográfico, materialista al

representar a Detroit en su faceta industrial, porque falseaba la realidad, al ser un pintor extranjero que no tenía un conocimiento de lo que era el espíritu americano de la ciudad por, por no contratar a un pintor americano para realizar este fresco. Ante los ataques y críticas, superficiales e infundadas por parte de los que poco conocían de arte, Diego escribió en el folleto explicativo del Instituto de Artes de Detroit, en 1933:

> Si se destruyen mis frescos de Detroit, me sentiré profundamente angustiado, pues puse en ellos un año de mi vida y lo mejor de mi talento, pero el día de mañana estaré ocupado haciendo otros, pues no soy simplemente un 'artista' sino un hombre que realiza su función biológica de producir pinturas, de la misma manera que el árbol produce flores y frutos...[100]

Con lo cual Rivera confirma que sus creencias políticas son firmes y que a pesar de todo, él no va a modificar su estructura de pensamiento.

Entre los trabajos que se escribieron sobre Diego Rivera, es importante resaltar, por cierto, el ensayo que el filósofo Samuel Ramos dedicó en 1935, a la obra mural del pintor, como uno de los primeros ensayos críticos formales sobre su obra, ya que es el primero que fue escrito con una intención de análisis profundo y riguroso sobre aspectos de valor estético acerca de esta faceta del pintor. En otros ensayos o notas críticas se había tratado su trabajo mural con un sentido poco profundo, de incomprensión, destrucción o al revés, de elogios infundados. Al respecto señala el crítico Xavier Moyssén que, salvo algunos artículos del poeta Xavier Villaurrutia: "sólo se habían publicado en México (hasta 1935) trabajos dictados por las filias y las fobias que despertaban tanto el maestro como sus composiciones pictóricas."[101] Esto representa un cambio importante en los estudios de la crítica y la historia del arte ya que a partir de ese momento se comenzaron a publicar textos con un sentido analítico sobre la obra de Rivera. El mismo crítico, Xavier Moyssén, quien escribió, entre muchos otros trabajos sobre Diego Rivera, un importante ensayo llamado *El Retrato de Detroit por Diego Rivera,* en el que analiza el fresco desde una perspectiva

---

[100] Diego Rivera, de "Detroit Dinámico, una interpretación", en *Textos de Arte,* México, UNAM, 1986, p.177-178.

[101] Xavier Moyssén, en la introducción a *Diego Rivera* de Samuel Ramos. México. UNAM. 1986. P.9.

estética en un contexto político y sus repercusiones sociales. Él hace un minucioso análisis, a propósito de su fama y de las razones por las que el pintor es invitado a trabajar a los Estados Unidos a pesar de ser un artista ideológicamente radical:

> La fama de Diego como pintor muralista estaba en ese momento en su cenit. En México había ya realizado la parte medular de su obra en un número considerable de edificios, mas también había trabajado ya en Estados Unidos, justo en 1931, en dos instituciones de San Francisco, California.[102]

También el ensayo que Justino Fernández escribió sobre la obra realizada en Detroit tiene los matices de una búsqueda crítica en la propuesta estética del pintor:

> Rivera se ha conmovido ante la belleza de las máquinas y de la vida industrial… con lo cual probó su capacidad poética pues allí, donde el hombre vulgar no vería sino el mero aspecto utilitario el artista ha visto un conjunto de formas vitales y de formas mecánicas funcionando en armonioso conjunto…ha sido capaz, inclusive, de proyectar su propia sensualidad a las máquinas… de hecho se trata de la humanización de la máquina, gracias a la capacidad poética del artista.[103]

El mural del *Rockefeller Center*

El mural del *Rockefeller Center*, pintado por Diego en 1933, fue también uno de los más controversiales en los Estados Unidos por su contenido político y crítico en contra del imperialismo norteamericano. Este era aún más radical que los anteriores. Para ese momento era ya conocida la postura política de Diego Rivera, misma que fue mostrando en cada uno de los trabajos hechos en los Estados Unidos, y que finalmente por ello era respetado en su calidad de artista, así como por ser fiel a sus creencias. El tema del fresco se llamaría: *El hombre en la encrucijada, buscando con incertidumbre, pero con esperanza y alta visión a la elección de una ruta que lleva a un nuevo y mejor futuro.*

---

[102] Xavier Moyssén, *El retrato de Detroit de Diego Rivera.* s/f, www.analesiie.unam.mx.
[103] Justino Fernández, *Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea,* México, Porrúa. 1945. Pp.123.



En este fresco Rivera muestra los defectos del capitalismo y los aspectos positivos del socialismo, donde aparece el retrato de Lenin junto con otros ideólogos comunistas, lo que produjo inmediatamente acaloradas reacciones de la prensa conservadora.

Después de conocer la actitud rebelde del pintor es pertinente hacer la pregunta obligada: ¿porqué lo vuelven a invitar para decorar muros, a sabiendas de que es seguro que dará un golpe radical? Rivera no se pliega a los deseos de Rockefeller y se niega a repintar el retrato. Él pensaba que a través de este lenguaje haría llegar "el significado a toda la masa de ciudadanos productivos."[104] En mayo se tapa el mural inconcluso, se le paga al artista (21 000 dólares) y se le exime de toda obligación. Casi de inmediato el fresco es destruido sin ser terminado. El artista escribe al año siguiente, sus reflexiones e intenciones acerca de lo que expresó en el fresco:

> …Cuando pinté en el *Rockefeller Center* de Nueva York, exhibí la verdad objetiva y desnuda de la lucha social e incluí un retrato de Lenin. Lo hice así porque el *Rockefeller Center* está formado por un grupo de edificios públicos, abiertos a todos los habitantes de la ciudad y contiene en sus recintos teatros, salas para conferencias, oficinas, estudios de radio y televisión <textual>, laboratorios y hasta una estación del metro… Los dueños del edificio estaban perfectamente familiarizados con mi personalidad de artista y de hombre y con mis ideas y pasado revolucionario. No había absolutamente nada que pudiera haberles llevado a esperar de mí otra cosa que mi opinión sincera expresada con honestidad. Estoy cierto de

---

[104] Diego Rivera, de "Retrato de América", en *Textos de Arte,* México, UNAM, 1986, p.213.

> que tampoco les di ocasión de que pensaran en que yo capitularía (tal vez: 'doblaría las manos'). Además redoblé mis precauciones en las negociaciones con ellos al punto de presentarles por escrito un esquema[105].

Diego Rivera estaba conciente de las consecuencias que acarrearía lo que llevaba a cabo, y sin embargo tomaba el riesgo. La notas periodísticas en México ya mencionaban los conflictos del mural de Nueva York.

> Diego Rivera, el más notable de los pintores contemporáneos dicta a su esposa declaraciones relacionadas con el escándalo hecho en torno a sus frescos en el Centro Rockefeller…que han sido motivo de una controversia sobre la libertad del artista para el tema de sus obras.[106]

Y en *El ilustrado* se publicaba un artículo en tono sarcástico: "Diego Rivera no debe mencionar a Lenin después de recibir el oro de *Wall Street*."[107]

Es importante mencionar que para realizar este fresco fue invitado, antes que Diego Rivera, el español Pablo Picasso, quien rechazó la invitación de inmediato. Para otros frescos ya se había contratado en Nueva York a Josep María Sert, pintor catalán quien ya antes había decorado murales en Palm Beach y en Pittsburgh en 1924. Este hecho habla de la relevancia que tuvo el pintor mexicano a nivel internacional, pero también obliga a cuestionar porqué lo invitan a él, una vez que Picasso no accedió. Por un lado, la cercanía del mexicano con los Estados Unidos, además de las políticas amistosas entre países vecinos, estaba también el conocimiento que Diego Rivera tenía del lenguaje mural, ahora ya también demostrado en otras ciudades de aquél país y la fama que corría sobre el pintor en este terreno. Él se vuelve un puntal de algo que representa el arte público, al margen de las relaciones por él establecidas. Las notas como la de *El Ilustrado* jugaban como siempre, con un tono irónico: "Lenin en casa de Rockefeller…Rivera y Sert los dos únicos pintores que fueron contratados para Radio City. Ahora sólo resta Sert."[108]

---

[105] *Idem,* Pp.213 y 221.
[106] *Revista de Revistas* No. 1201, mayo 21, 1933, "Arte y Artistas. El Lenin de Diego", p.27.
[107] *El Ilustrado* No. 836, mayo 18, 1933. Pp38 y 51.
[108] *El Ilustrado* No. 842, junio 29, 1933, p.8.

Mural del *San Francisco City College*

En cada uno de los murales en Estados Unidos Diego había creado una inquietud, una tensión y en el último encargo, el de Nueva York, una molestia importante con respecto a su discurso ideológico, con el que ponía en entredicho una lealtad que el gobierno norteamericano necesitaba de los artistas contratados. Diego Rivera era respetado y su fama se había extendido aún más, sin embargo era difícil creer que lo volvieran a contratar. La extraña contradicción era que aún lo invitaban. Se dio el caso de un tercer encargo por parte de San Francisco, pero esta vez si fue la última.

El tercer mural, el *San Francisco City College* es una apología de la habilidad creativa de los indios y del genio científico de los norteamericanos, fusionado en la impresionante escultura de la Diosa. El arquitecto Timothy Pflueger, quien había invitado a Rivera para su primer mural, fue el que lo invita para participar en la *Golden Gate International Exposition* en 1940, con la idea de que el público lo observara mientras realizaba su trabajo. El fresco fue para el *San Francisco Junior College*, Diego realizó en esa ciudad una gran pintura mural, en la que se exponen sus ideas sobre la creación de una cultura continental, unión de las antiguas tradiciones del sur y la vida industrial norteamericana. En este fresco parece haber una actitud amistosa y condescendiente. El crítico Antonio Rodríguez escribió retrospectivamente (1969), sobre ello:

> …una retirada oportunista. Estados Unidos aparece en los murales como El Dorado, un Golden Gate, donde el genio de la técnica, aliado con el espíritu liberal de sus grandes hombres, produce un modo de vida armonioso y bello. Los deportistas como ángeles modernos vuelan sobre la bahía de San Francisco; un norteamericano estrecha con gesto fraternal a un latinoamericano; un niño rubio juega amigablemente con uno de piel oscura, y en la lucha contra los 'Poderes del Demonio'…que se muestran como dictadores contemporáneos, Estados Unidos

> juega el rol de los 'Poderes de Dios' como protector de la humanidad y como protector del progreso.[109]

A pesar de todo, Steven Gelver reconoció la labor del mexicano y sintetizó con estas palabras la importancia de los murales de Rivera en el desarrollo del muralismo norteamericano:

> El estilo…decorativo de Rivera y su costumbre de representar temas relacionados con la gente común proporcionó un modelo irresistible a los artistas de California que buscaban desarrollar su propio estilo nacional…Con escasas excepciones los artistas norteamericanos aceptaron el arte de Rivera, y rechazaron su alma, su mensaje revolucionario…Esta es una de las grandes ironías del proyecto federal de arte de Estados Unidos: que sus pintores reafirman sus valores tradicionales en el estilo de un mexicano marxista.[110]

El pintor mexicano hizo en este trabajo mural, importantes señalamientos, acerca de los valores sociales, industriales y creativos de los ciudadanos norteamericanos. Al mismo tiempo los frescos de California representaron, en su momento, un alto reconocimiento al artista y al arte mexicano y sus valores, que por otro lado, visto a ante los intereses políticos de ambos países parece más un reconocimiento oportunista y utilitario.

El mural permaneció guardado largo tiempo por su gran tamaño, pues fue pensado para una exposición temporal y luego sería ampliado y trasladado al Junior College, pero por el entallamiento de la Segunda Guerra Mundial, esto se suspende temporalmente. Mucho tiempo hubo oposiciones con respecto a colocar el mural en el Colegio, hasta que el presidente de la mesa directiva de la institución, Bent Levit, sugirió que se colocara en su escuela y declaró a la prensa:

---

[109] Antonio Rodríguez, *A. History of Mexican Mural Painting*, G.P. Putnam's Sons, Nueva York, 1969, p.271.

[110] Steven M Gelver, *Op. Cit.,* en Elizabeth Fuentes Rojas, Diego Rivera en San Francisco. P.104.

> Creo que si evaluamos obras de arte con base en los valores morales o en la ideología política del artista, tendríamos que vaciar la mitad de nuestros museos[111].

Una reflexión se desprende de estos comentarios, a Diego lo invitan por su fama artística, pues para nadie era secreto que él seguiría siendo un pintor simpatizante del Comunismo. Sin embargo ellos querían tener obra de los famosos. Prueba de ello es que ya en otras ocasiones han invitado a otros artistas de primer orden como se ha comentado antes. Ante la idea de que no había muralistas norteamericanos capaces de realizar obras semejantes a las que los extranjeros invitados hacían, Rivera reflexionaba:

> Creo que Estados Unidos ha alcanzado la cumbre de su desarrollo económico y ha llegado el momento para una emanación de impulso artístico; gradualmente el centro artístico del mundo será trasladado de Europa a América. En mi visita a Estados Unidos pude observar el error que existe en la creencia popular de que no hay grandes pintores en el país. Hay mucho talento, especialmente entre los jóvenes y algunos son realmente unos maestros; pero todos deben luchar contra las escuelas europeas que dominan al público.[112]

Era un momento de una búsqueda en las propuestas estéticas en Estados Unidos. El país está consolidando un desarrollo económico lo cual se refleja en su intención de formar también un gran capital cultural, frente a una escasa tradición cultural propia logran la amalgama de artistas internacionales como los de la Bauhaus, Mies van der Rohe, Eero Saarinen, entre otros, y los acogen en las Escuelas de Arte y Diseño, como los miembros de la Bauhaus cuando se reintegraron en la Escuela de Chicago.

En la polémica sobre los murales de Rivera en Estados Unidos, uno de sus contemporáneos más radicales en cuanto a las críticas a su trabajo mural, fue Orozco, quien con expresiones insultantes escribió en 1932:

---

[111] Bent Levit, Rivera Mural *Ok for City College*, *San Francisco Examiner*, p.18.
[112] Diego Rivera, *New York Times,* julio 19, 1931. P. 21.

¿Inventar algo La Puerca (Diego Rivera) sin copiárselo a los demás? Eso sí que es nuevo! ”That's news” como dicen aquí. Lo único que ha inventado la puerca es el uso de las nalgas en los 'frescos'. Eso sí que es nuevo y muy 'puerquista'.

Y a continuación describía en un croquis la estructura que Diego le daba a sus murales:

…el nivel superior: 'paisajitos de tarjeta postal', segundo nivel 'retratos de los amigos y gentes que intervienen en la chamba', en el nivel inferior: nalgas abajo del cuadro". Orozco decía que se trataba de composición nalguista, 'Cuando las nalgas son del pintor entonces van al centro en el segundo nivel, de todos modos la (des) composición es siempre la misma: paisajitos, retratos, nalgas, nalgas, retratos, paisajitos, siempre nalgas de trabajadores, indios o ídolos; y que después llegará la Puerca a Detroit a pintar más nalgas en el Instituto de arte.[113]

Posteriormente, Orozco sigue la burla a Rivera en unos papeles pertenecientes a Carlos Pellicer, lo que Orozco llamó la Marcha triunfal:

¡Gran exposición de traseros!/¡Gran exposición de enanos!/!Gran exposición de traseros de enanos!/¡Gran exposición de enanos de traseros!/Ay que bonitos son los enanos/Gordos y chulos y panzoncitos/Con sus calzones muy planchaditos/Y limpiecitos/Sus traseritos muy redonditos/Suben y bajan y se menean/ Sus traseritos muy redonditos/A sección de oro se regodean.[114]

Orozco manifestó su antipatía por Rivera en varias ocasiones, no obstante que en sus tiempos de estudiantes Rivera y Orozco habían compartido opiniones y críticas radicales contra la educación conservadora del arte y que también juntos formaron el Sindicato Nacional de Pintores en la década de los veinte. Sin embargo había otro antecedente que contribuyó a la discrepancia: Orozco recordaba cómo él y otros pintores, se organizaron en 1910, para fundar una sociedad de artistas que solicitaron al gobierno algunos muros en los edificios públicos, para decorar, pidieron a la Secretaría de Instrucción Pública, entre otros, el Anfiteatro de la Preparatoria, recién construido. Se los concedieron, y cuando se

---

[113] Citado por Federico Silva, *México por Tacuba,* México CONACULTA, 2000.
[114] Citado por Raquel Tibol. *Diego Rivera Luces y sombras,* ed. Lumen. 2007

preparaban levantando los andamios, el 20 de noviembre estalló la Revolución y el proyecto fue suspendido. Muchos años después, el escultor Federico Silva escribe en sus memorias, que el año en que él nació, 1923, se publicó en el periódico *El Universal*:

> …a las 7:50 del 9 de marzo de 1923, se inauguraba en la preparatoria un "decorado cubista". *La creación,* tituló Diego Rivera a la pintura realizada en el muro frontal del Anfiteatro de la Preparatoria, obra que inició en 1922, anticipándose a Fernando Leal, quien había obtenido antes la promesa de pintar el mismo muro. Se inauguró con discursos de Manuel Maples Arce y Antonio Caso…[115]

No solamente Diego se había anticipado a Fernando Leal para pintar el muro a él prometido, sino que había pintado un espacio que 12 años antes estaría destinado a Orozco y su grupo. Este fue un motivo de evidente discordia. Luis Cardoza y Aragón reflexiona en su libro dedicado al jalisciense, sobre los motivos que causaban la enorme discordia:

> En otro orden de cosas, el hecho de que Rivera trabajara en Norteamérica no dejó de ocasionarle incomprensiones, envidias y resentimientos por parte de sus colegas; la carta que José Clemente Orozco enviara al crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna, es más que elocuente al respecto, destila el mordaz sarcasmo que era propio de Orozco.[116]

Desde esos años, los tres grandes[117], también expresaron sus mutuas diferencias en cuanto a las técnicas y se disputaban el crédito de ser los pioneros. En un artículo que expresa la eterna controversia entre los pintores de la vanguardia muralística acerca de los materiales viejos y los modernos para pintar se publicaba:

> De Diego Rivera, expresa Siqueiros, que su retraso técnico justifica su tremenda desesperación e incomodidad, ante la circunstancia de no entender el progreso en los materiales modernos útiles en pintura…Siqueiros sostiene que los pintores contemporáneos son estéticamente reaccionarios, al permanecer impasibles ante los

---

[115] Federico Silva, *Op. Cit.* P.63
[116] Luis Cardoza y Aragón, *Orozco,* México, UNAM, 1959.
[117] Rivera, Orozco y Siqueiros, así llamados por ser los pioneros del Renacimiento de la pintura mural mexicana.

> progresos logrados por la ciencia, en la química orgánica de los plásticos. Responde en esta entrevista a los ataques que le han enderezado, Diego Rivera, Carlos Mérida y Fernando Leal. Para Carlos Mérida, -dice Siqueiros- es viejo todo arte imitativo. Su pintura sigue la moda snob de principios de siglo.[118]

Desde los años cuarenta se establece esta discusión entre los muralistas que revela una permanente competencia, se discutían el crédito del mejor muralista. Diego expresa en sus memorias dictadas a Antonio Rodríguez que:

> 'Yo fui el autor del primer fresco en México'. A cuál de los pintores se debe la gloria de haber redescubierto la pintura al fresco… Diego Rivera, a quien la costumbre lo ha hecho creer como el iniciador del llamado 'renacimientos pictórico de México.[119]

Reconocimientos nacionales. Murales en México

Después de sus embates por los frescos norteamericanos, decepcionado, el artista regresa a México, en 1934. En vista de que su obra mural neoyorkina fue echada abajo, tiene la oportunidad de realizar una versión casi idéntica en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes, de la capital mexicana, bajo el título *El Hombre Controlador del Universo*. Es el primer fresco de una serie que el Estado mexicano encargó a los más distinguidos representantes del "Renacimiento de la Pintura Mural Mexicana", como son, además de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Ese mismo año continúa el proyecto mural del Palacio Nacional que iniciara en 1929. Siguieron épocas en las que alternó la pintura de caballete con sus encargos del gobierno mexicano. En 1936 pintó cuatro tableros movibles al fresco sobre el tema de las fiestas populares para el bar Ciro's del Hotel Reforma, los cuales nunca se expusieron, ya que en

---

[118] Declaraciones a la Revista *Hoy,* No. 543, México, jul. 19, 1947.
[119] Antonio Rodríguez, Revista *Hoy*, No. 624, Febrero 5, 1949. P.16.

uno de ellos, el llamado *La dictadura*, aparecían, satíricamente representados, algunos personajes políticos que impidieron que la obra se exhibiera.

Diego Rivera fue siempre noticia. Alrededor de su trabajo y de su vida privada se suscitaron múltiples críticas. Uno de sus principales adversarios fue el dramaturgo Salvador Novo que en esta década 1940-1950, recupera la relación con Rivera, luego de los ataques insultantes de *la Diegada,* soneto dedicado al pintor Diego Rivera, en tono de mofa, en 1926. En aquellos años Rivera había pintado un retrato despiadado de Salvador Novo en los murales de la Secretaría de Educación Pública, el poeta, que era virtuoso de la poesía y la dramaturgia, aprovechó para vengarse de Diego con un soneto que exhibía las circunstancias del adulterio de su exesposa, Guadalupe Marín. Una crítica feroz que toca de manera ofensiva la vida privada del pintor:

La Diegada
Marchóse a Rusia el genio pintoresco
a sus hijas dejando –si podría
hijas llamarse a quienes son grotesco
engendro de hipopótamo y arpía.

Ella necesitaba su refresco
y para procurárselo pedía
que le repiquetearan el gregüesco,
con dedo, poste, plátano o bujía.

Simbólicos tamales obsequiaba
en la su cursi semanaria fiesta,
y en lúbricos deseos desmayaba.

Pero bien pronto, al comprender que esta
consolación estéril resultaba,
le agarró la palabra a Jorge Cuesta[120]

Jorge Cuesta era un poeta y ensayista reconocido, quien luego del adulterio del que habla Novo en el soneto, se convirtió en el segundo esposo de Guadalupe Marín. El disgusto era entre famosos. Un hombre que se hace notar es centro de ataques continuos, y ellos formaban el núcleo del medio de la cultura mexicana, se hacían notar como personajes importantes, a propósito de fama. Salvador Novo pudo, a la manera del Quevedo del Siglo

---

[120] Salvador Novo, "La Diegada", en *Sátira,* México. Ed. Diana. 1978.

de oro español, lanzar golpes letrados, insultos eruditos para destruir la imagen del pintor, llamarlo cornudo e insultar a la familia del pintor era un equivalente a los sonetos que Quevedo le escribió a Góngora en otros tiempos.

Novo colaboró con Carlos Chávez en el lanzamiento del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1947, compartía esta parte en la que se alterna la posición de funcionario con el trabajo artístico en activo, por lo que conocía cada uno de los pormenores alrededor de los asuntos sobre Diego. Ya en esta época los comentarios en sus diarios mostraban un tono marcadamente distante:

> Una frase de Ignacio Ramírez, El Nigromante, citada en un mural de Diego Rivera desata un escándalo próximo a convertirse en guerra santa.[121]

Años después, en sus diarios, Novo retoma algo que Angelina Beloff cuenta al inicio del capítulo concerniente al momento de la transición en la pintura de Rivera, este gesto señala la intención conciliatoria de Novo hacia el muralista:

> …La parte más ilustrativa a propósito de la posición de Diego frente al abstraccionismo es aquélla en que él refiere cómo, al salir de una exposición picassiana en París, vio venir por la calle, bajo el sol, el carrito de un vendedor de frutas, lleno de duraznos. Tuvo entonces la revelación de que la pintura debería ser sensual –traducir para los sentidos y su disfrute lo que veían los ojos. La pintura decadente, que se quede para los burgueses de gusto estragado o refinado…Lo curioso es que todavía a estas horas quede gente que califique a Diego de modernista y de ininteligible y arbitrario, cuando el mismo empieza a explicar y a justificar por líneas mayoritarias, digamos, su academicismo. Ahora mismo se anuncia en los periódicos una conferencia en que el señor Northup sostendrá la tesis de que Diego es un conservador. Y el inteligente Diego ha hallado, anticipándosele, el modo de exponer cómo lo único verdaderamente avanzado en pintura es el

[121] Salvador Novo, en la nota preliminar de *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán* 1948, p.14.

> realismo que los avanzados consideran atrasado…En el reportaje Frida, la dulce Frida esplende con todas sus virtudes y con toda su inteligencia.[122]

Uno de los personajes más controversiales en la vida de Diego fue el pensador soviético León Trotsky. En diciembre de 1936 Diego Rivera le da asilo a él y a su mujer Natalia Sedova, de 1936 a 1937, él soviético ya había sido repudiado en varios países por su posición política en contra del gobierno de Stalin en la Unión Soviética, su país natal. Rivera consiguió que el presidente Lázaro Cárdenas le diera el permiso correspondiente, hecho que le causó nuevos problemas al pintor frente al Partido Comunista. Trotsky se instala en la casa Azul, donde vive con Frida en Coyoacán, por lo que se estrechan las relaciones entre las dos parejas, Trotsky, su esposa, Frida y Diego. Pronto las diferencias, de orden personal, que había entre el pintor y el político, no tardaron en presentarse, ambos tenían fuertes temperamentos que chocaban. Sin embargo el político se interesó enormemente por el trabajo pictórico de Rivera y mostró un gran respeto ante sus creaciones, en 1938 escribe un artículo acerca de lo que piensa sobre Rivera:

> En el campo de la pintura la Revolución de octubre ha hallado su más grande intérprete, no en la URSS, sino en el distante México; no entre los 'amigos' oficiales, sino en la persona de un llamado 'enemigo del pueblo' el cual la Cuarta Internacional se enorgullece de contar en sus filas. Nutrido en la cultura artística de todos los pueblos, de todas las épocas, diego Rivera ha seguido siendo mexicano en las fibras más profundas de su genio. Pero lo que le inspiró los magníficos frescos, lo que le elevó por encima de la tradición artística y del arte contemporáneo, y en cierto sentido por encima de sí mismo, es el poderoso impacto de la revolución proletaria.

En 1939 rompe su relación con Trotsky, tras una tremenda discusión, además de la circunstancia de la recién descubierta infidelidad de Frida y Trotsky, se divorcia de Frida Kahlo, aun así se volvieron a casar poco después.

Muchos de los contemporáneos de Diego Rivera tenían también diferencias con él, pero

---

[122] Novo*, Op. Cit,* pp.354 y 355.

eran de índole político-ideológico, en cuanto al sentido estético sus propuestas eran irreprochables. Salvador Novo estaba entre ellos, una prueba es la cita hecha en el tercer capítulo en la que el poeta asegura que la exposición-homenaje a Rivera será extraordinaria. Muchos años después de la muerte de Diego, los testimonios acerca de la justificación de sus motivos políticos seguían encontrando cabida entre sus contemporáneos. La cubana Teresa Proenza, militante en las filas comunistas y amiga entrañable de Diego y Frida, habiendo tenido una enorme actividad como colaboradora en la prensa mexicana y como profesora de literatura en escuelas secundarias, así como de traductora calificada del inglés y el francés, fue secretaria particular del pintor desde 1954 hasta su muerte, reconocía en Diego al artista herido en su sensibilidad al ser expulsado de su partido:

> Hoy comprendo que tras su exclusión de 1929, se sintió agazapado y buscó una salida. La encontró en su adhesión a Trotsky…descubrí en Diego a un ser humano extraordinario, de enorme e increíble sensibilidad, de ternura inigualable. Por aquel tiempo no había sido readmitido a las filas de PCM, pero aportaba sumas considerables con total desprendimiento. Su devoción por el Partido Comunista no conocía límites. Amaba la justicia y pensaba sinceramente que en la construcción del comunismo la encontrarían los pueblos del mundo.[123]

Por los conflictos de la infidelidad de Frida con Trotsky, en 1940, Diego se divorcia de Frida Kahlo para volverse a casar con ella a finales de ese mismo año. En la década de los años cuarenta el movimiento cultural cambió notablemente. De finales de los años veinte a la llegada de la segunda posguerra, el país estaba en plenas proposiciones. Personajes de diversos ámbitos se entremezclaban y podían aparecer en las mismas primeras planas de un diario actores de cine, políticos e intelectuales. En este período se abre la posibilidad de la cultura universalista. Nacionalismo y universalismo, ambas posturas conviven aún después de los golpes contrarrevolucionarios del General Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de la llegada al poder de Miguel Alemán Valdés (1946-1952).

---

[123] Teresa Proenza en conversación con Raquel Tibol en 1986, en *Diego Rivera. Luces y sombras,* México, Lumen, 2007. P.145.

Este es el primer gobierno civilista y es un periodo importante en las proyecciones de la cultura mexicana, es un sexenio de grandes movimientos en la vida del pintor Rivera. La cultura se abre a la modernidad. La vida nocturna, los cocteles y el whisky, se vuelven cotidianos en la práctica de los mexicanos de ciertas clases, existe una intención de que México entre al mundo como parte de las grandes naciones. El cine mexicano se proyecta internacionalmente, era la "época de oro del cine mexicano". Además, a partir de la Segunda Guerra Mundial, México tiene una participación activa de las clases medias; se construye e inaugura la Ciudad Universitaria, los artistas e intelectuales integran un núcleo heterogéneo, que sin embargo aparece en las páginas de los diarios; se les otorga carta de identidad a los pintores, escritores, músicos, que han logrado una obra. En ese sexenio se crearon el Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (CREA). Unas semanas antes de que inicie el sexenio de Alemán se llevó a cabo la Exposición Nacional de Artes Plásticas, exposición de arte mexicano, en la que se anuncia el beneficiario de la entrega de la segunda emisión del Premio Nacional de Artes y Ciencias.

En 1943, Diego Rivera ingresa a El Colegio Nacional, en donde pronuncia una serie de conferencias sobre temas relacionados con el arte, la ciencia y la política. También decora, con una increíble interpretación del proceso histórico-médico, dos muros del Instituto Nacional de Cardiología, de la ciudad de México.

Diego Rivera ejerció las artes plásticas con versatilidad. Pasaba del dibujo al cuadro de caballete, o al fresco con destreza y sin preámbulos. Planos, bocetos y proyectos, tanto oficiales como los encargos particulares llenaban sus mesas de trabajo. Pocos pintores de su tiempo tuvieron esa capacidad de producción pictórica, sin dejar de lado su práctica cotidiana de escribir y reflexionar entre cada proyecto, impartir conferencias y publicar artículos. Este era motivo para atraer la atención y provocar toda clase reacciones entre sus contemporáneos y seguidores. Entre los años 1936 y 1940 se dedicó especialmente a la pintura de paisajes y retratos, encargos de coleccionistas, de amigos, tanto mexicanos como extranjeros, pintó a algunas actrices, a artistas de diversos medios e hizo otras series como la famosa de las bailarinas negras. Al respecto recuerda Alfredo Cardona Peña, cuando lo entrevistó en su estudio camino a San Angelín:

> En esa sala pintó Rivera mujeres desnudas, negras africanas, artistas famosos, vagabundos y mendigos. Clara Bow y Paulette Goddard posaron allí horas enteras. El que era entonces ministro de Hacienda, licenciado Ramón Beteta, el poeta canadiense Phileas Lalane, la señora Rubinstein, la actriz del cine mexicano María Félix, sacrificaron días enteros de inmovilidad con tal de ser retratados por Rivera. Y no se olvida aún el escándalo que provocó el cuadro de Guadalupe Amor, poetisa de la ciudad de México que fue exhibida enteramente desnuda en una de las galerías urbanas… Yo vi a funcionarios del gobierno, a profesores y alumnos norteamericanos esperar horas enteras sin ser recibidos por el dictador de San Angelín.[124]

Diego Rivera recibía en estas antesalas y en estas esperas un reconocimiento y un homenaje de los particulares. La fama del pintor era considerable, y así también lo eran las opiniones encontradas de sus espectadores. Diego podía provocar desde admiración hasta odio entre los que lo conocieron personalmente o los que sólo vieron su pintura, su fama había alcanzado los espacios públicos y corrían toda clase de relatos, chismes y leyendas alrededor de su persona. Había quienes reconocían en él al personaje multifacético, al artista talentoso, al genio explosivo y contradictorio, o quienes sólo sabían que él era "el pintor comunista", pero Rivera no pasaba inadvertido fácilmente una vez que su fama se extendió desde la década de los años veinte.

El pintor trabajó en ambos discursos, el de la pintura mural y el de caballete, alternando uno y otro sin interrupción. Es importante señalar la diferencia entre cada uno de los dos aspectos de su expresión pictórica: el primero es un arte público, el segundo está dirigido principalmente a los particulares, es por eso que en este último los comentarios de prensa reflejan reclamos de índole personal, además de que resulta contradictorio, luego de que el mismo Rivera se declarara en contra del "arte burgués". Pocos sectores de la sociedad comprenden el arte en términos estéticos, y encontrar en los cuadros temas como retratos, desnudos y aspectos relacionados con la gente adinerada no era precisamente lo que gustaba a la mayoría, de ahí las críticas viscerales como las que se leen más adelante.

---

[124] Alfredo Cardona Peña, *El monstruo en su Laberinto. Conversaciones con Diego Rivera*. México. Ed. Diana. 1980.

El mural del “Hotel Del Prado” *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central.*

El arquitecto Carlos Obregón Santacilia (1886-1961), bisnieto de Benito Juárez, era amigo de Diego Rivera desde los años veinte y en varias ocasiones dio muestra de esa amistad invitando al pintor a decorar varios murales en edificios que aquél había construido. Rivera también escribió un artículo elogioso dedicado a Obregón Santacilia para la revista *Mexican Falkways,* “La nueva arquitectura mexicana. Una casa de Carlos Obregón”[125]. El Hotel Del Prado, que en 1946 estaba en construcción y que pretendía ser el hotel más elegante de la ciudad, era un proyecto que ganó uno de los cuatro premios en la Exposición Nacional de Artes Plásticas, en el área de Arquitectura, organizada para seleccionar al ganador del Premio Nacional de ese año. El arquitecto convocó a otros muralistas, además de Rivera, Miguel Covarrubias, Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma. El resultado en un principio causó gracia a los más cercanos, el propio Diego dijo:

> No creo que mi nueva obra haya alarmado o pueda alarmar a nadie. Los personajes contemporáneos del fresco, como personajes del sueño, no son retratos… Lo único que a éstos (los ricos) podría enojarles es la alusión a los millones… Insisto en que lo que he interpretado en mi mural son sueños[126].



Lo que molestó a los católicos fue la alusión a la frase del Nigromante, que ya se ha explicado en el primer capítulo y que fue suficiente para crear la nueva polémica. El conflicto se convirtió en un verdadero “escándalo” tras la negativa del Arzobispo Luis

[125] Diego Rivera, *Mexican Folkways*, vol. II, núm. 9, pag. 24-26, México, nov-dic. de 1926.
[126] Revista *Hoy*, marzo 6, 1948.

María Martínez de bendecir el fresco, por lo que se comenzó a extender la leyenda de que el hotel estaba maldito, entre otras cosas. Rivera respondió:

> Propongo respetuosamente que el señor arzobispo bendiga el Hotel del Prado para que con la ayuda divina, realice este establecimiento las mayores ganancias posibles, y que maldiga mi *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* para que yo me vaya tranquilamente a los infiernos. El señor Osio y Torres Rivas, gerente del Hotel del Prado, no se enteró de la frase de Don Ignacio Ramírez al estar el Hotel próximo a inaugurarse, sino desde que concluí mi trabajo…[127]

Poco después, un grupo de estudiantes de Ingeniería maltrataron el mural tratando de borrar dicha frase, por lo que Rivera vuelve al sitio a repintarla. Las protestas aumentaban, durante meses la prensa sólo publicó críticas negativas para Diego Rivera:

> El caso Diego… Diego Rivera fue sorprendido por nuestro fotógrafo en el momento de reponer la leyenda 'Dios No existe'…vuelve a pintar la frase que un grupo de estudiantes había borrado en su mural del Hotel del Prado. Así insistía en lastimar los sentimientos religiosos del pueblo mexicano.[128]

El escándalo se hacía cada vez más ruidoso, y Rivera se negaba a corregir la frase, en cambio exigía sus derechos de artista y declara amenazante a la prensa:

> No aceptaré enmendaduras en una de mis obras, si la gerencia del Hotel de Prado trata de obligarme a borrar la frase de marras el asunto lo turnaré a la Sociedad de Impulso de las Artes Plásticas y a la Comisión de Pintura Mural dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (integrada por José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera). Para tomar esa posible determinación estaría cimentado mi criterio en un artículo del Código Penal en vigor, que señala como delito de falsificación la alteración de una obra de arte…No deseo el odio del pueblo; en cambio, si me interesa la opinión de los críticos desapasionados que en otras naciones como Francia, Inglaterra, Australia, Polonia, etc., han elogiado esta

---

[127] René Tirado Fuentes, *Op. Cit.*
[128] Revista *Sucesos* No. 801, junio 12, 1948.

> mi más reciente obra mural. Ningún católico tiene por qué ofenderse por una opinión filosófica expuesta públicamente, como los que no somos católicos no tenemos por qué ofendernos por las que los católicos exponen en sus textos, templos, oraciones sagradas y todo otro medio de difusión de su fe.[129]

Hubo protestas también por parte de los amigos del pintor para defender los derechos artísticos de Rivera, sin embargo, ni los funcionarios del Instituto de Bellas Artes ni ninguna otra instancia hizo nada en su defensa. El presidente Miguel Alemán respondió a la prensa que este era un asunto del arte y que en materia de pintura no se debía crear un problema nacional, que la gente no necesitaba lucha ideológica sino trabajo. Frida Kahlo escribió al presidente Miguel Alemán una carta personal como protesta, en la que le reclamaba su absoluta indiferencia ante un acto de injusticia que los hoteleros estaban cometiendo con la obra de uno de los principales exponentes del arte mexicano, sólo por haber reproducido "la discutida pero histórica frase"[130]. Esta fue una carta de indignación justa, que el presidente responde con evasivas y sin la intención de atender.

El 17 de noviembre de 1955, Diego escribe a su amigo Carlos Pellicer desde Moscú, donde se estaba sometiendo a un tratamiento contra el cáncer, agradeciéndole su apoyo, a él y a todos los que habían tomado parte en la campaña a su favor en el asunto del mural de la Alameda, pues a pesar de ser católico, el poeta había combatido a favor de la libre expresión en el arte:

> …como ya se reconoció, se trata solamente de una cita histórica muy importante y una verdad evidente respecto al cambio de clima histórico de México en esa época. Por esto, la cita debe mantenerse en todo caso, Sin embargo, si el título de la conferencia molesta, como lo importante es el hecho, puede restaurarse la pintura y poner en el papel que sostiene el 'Nigromante': Conferencia en la Academia de Letrán – 1836 (?) (debe rectificarse la fecha consultando las memorias

[129] Raúl Horta, artículo "Siempre no borrará la inscripción", *Excélsior,* junio 3, 1948.
[130] Tibol, *Op. Cit.*

> de Guillermo Prieto)… Creo que así se respeta la verdad histórica, se eliminan pretextos y se evitan molestias…[131]

Carlos Pellicer turnó el documento al señor Licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del Instituto Nacional de Bellas Artes de aquel momento, con la petición de que le diera las facilidades necesarias: Sin embargo, el mural se descubrió nuevamente hasta 1956, cuando Rivera regresó de la Unión Soviética y sustituyó la controvertida frase por: "Conferencia en la Academia de Letrán, del año de 1836", momento en el que Ignacio Ramírez había dictado la frase "Dios no existe".

---

[131] Copia de la carta facsimilar del archivo del *Museo Mural Diego Rivera.*

Capítulo III- Diego Rivera y la polémica

Nada hay más molesto que la admiración. Es la trampa en la que cae presa el ingenio.

Hans Magnus Enzensberger *El filántropo*

La exposición-homenaje de los cincuenta años en el Palacio de Bellas Artes en 1949

Luego de los acontecimientos relacionados con el fresco de la Alameda, que provocaron conflictos a nivel internacional, los ánimos parecen haberse calmado por los preparativos de la exposición/homenaje. Uno de los más importantes reconocimientos que el Estado le otorgó al pintor es la exposición que se llevó a cabo en 1949, en el Museo Nacional de Artes Plásticas ubicado en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, en 1949. La exposición a sus cincuenta años de labor artística estuvo integrada por mil ciento noventa y seis obras, entre óleos, temples, acuarelas, dibujos, litografías, apuntes y bocetos correspondientes a cincuenta años de actividad del pintor, incluyendo los dibujos que hizo el artista siendo niño. A la exposición se le llamó *Diego Rivera. 50 años de su labor artística,* la cual ha sido la más grande y completa de cuantas exposiciones individuales se hayan realizado en México. Este fue el gran homenaje que el país le rindió a su inmensa labor artística. La exposición/homenaje se inauguró en agosto y fue un acontecimiento cultural sin precedentes. La inauguración fue presidida por Miguel Alemán, primer mandatario de México, y a ella asistieron importantes personalidades de la política, la cultura y el espectáculo, tales como Dolores del Río y María Félix. El conjunto de sus obras son exhibidas por vez primera en el Palacio de las Bellas Artes, por lo que la conmoción fue extraordinaria. El Presidente Miguel Alemán, quien calificó a Rivera de “genio como pintor” iba acompañado de varias personalidades como el Secretario de Hacienda, Ramón Beteta; El Secretario de Educación Pública, licenciado Manuel Gual Vidal; el subsecretario de Educación Pública, el ingeniero Aarón Merino Fernández; el licenciado Rogerio de la Selva, Secretario de la Presidencia; Carlos Chávez, Director del Instituto de Bellas Artes, entre otros.

Según las crónicas generales, diariamente visitaban el Palacio cerca de cuatro mil personas “de todas categorías sociales e intelectuales”, y en revistas y periódicos se publicaron decenas de reseñas que expresaron su admiración al artista, aunque no todos los

comentarios fueron elogiosos. No faltó el escándalo obligado, que siempre se le adjudicaba al pintor: "el homenajeado insistió en incluir el desnudo de la poetisa Pita Amor, que a algunos les pareció 'inmoral'."[132]

El año 1949 fue un año en el que hubo gran movimiento en la vida de Diego. Los preparativos de la exposición iniciaron desde el año 1947, en el que se empezaron a recolectar obras de caballete en préstamo, de los museos y de las colecciones privadas; se mandaron reproducir en fotografía los murales que no podían ser removidos de su lugar. Se le hicieron al pintor reportajes y entrevistas previos, tanto en México como en el extranjero. El crítico Antonio Rodríguez inició una sección en la revista Hoy con el título *Vida y milagros de Diego Rivera,* en la que Rivera le dictó sus memorias a lo largo de un año[133]. Publicaciones como *Impacto, Sucesos, Hoy, Sucesos para todos, El Universal Ilustrado,* entre otros, hicieron reportajes y notas previas. El escritor Alfredo Cardona Peña escribió *El monstruo en su laberinto* (Conversaciones con Diego Rivera, entre1949 y 1950). Todo esto con motivo del homenaje en el Palacio de Bellas Artes, el cual se esperaba inaugurar en 1948, según carta del director de Bellas Artes, Carlos Chávez al pintor, fechada en abril de 1947:

> Muy querido hermano Diego: Recibí tu carta. Ten la seguridad de que has de conseguir el 'desalojamiento total de los paracaidistas'[134], pero, en todo caso, 1949 me parece un poco demasiado lejos. Creo que podríamos lograr hacer la exposición, con todas las especificaciones que tu das, para 1948, tal vez para principios de ese año. Por nuestra parte, ten la seguridad de que haremos absolutamente todo lo posible, y empezaremos a trabajar desde luego.[135]

Finalmente, la exposición se inauguró hasta agosto de 1949, dadas las condiciones de complejidad que se presentaron para conseguir las obras, además de las que pintó

---

[132] Itzel Rodríguez Mortellaro, citado en la Revista digital del Cenidiap, www.discursovisual.cenart.gob.mx/
[133] La revista *Hoy* publicó las memorias de Diego Rivera dictadas a Antonio Rodríguez durante más de un año, de 1949 a 1950.
[134] Se refiere a una metáfora, sobre una infección de estreptococos que padeció, y que usó Diego en carta previa a ésta.
[135] Carlos Chávez, *Epistolario selecto de Carlos Chávez,* México, FCE, 1989, P. 437.

expresamente para la ocasión. Por los términos de la misiva, es notoria la estrecha amistad que pervive entre ambos y el respeto que Chávez le profesa a Diego.

De la misma manera Salvador Novo escribió sobre un artículo previo a la exposición, fechado en mayo de 1949, que aparece en la revista Time:

> Es magnífico el autorretrato de Diego en la portada del *Time* que le dedica buenas páginas a su obra y a su vida. Y lo es también el reportaje, primer trabajo largo en México de su nuevo corresponsal Mr. Robert S. Benjamín. Estaba 'timeado' (por ser publicado en *Time*) que ese reportaje apareciera en coincidencia con la inauguración de la exposición de Diego en Bellas Artes, que ya debe de estar casi lista y que será formidable.[136]

A pesar de los enfrentamientos que han tenido en el pasado, Rivera y Novo[137], es evidente que el escritor, le reconoce, a través de sus comentarios respetuosos, expresados en sus diarios, su labor artística, no así ciertos aspectos de su vida personal, para los que siempre tuvo un tono de ironía. Por otro lado, las relaciones entre Diego y las instituciones a menudo se mostraron hostiles. Una de las crónicas periodísticas de la inauguración, describió la frialdad en la que se celebró la apertura de esta magna exposición:

> Diego Rivera, uno de los vértices del triángulo de los 'tres grandes', presentó en Bellas Artes el fruto de toda su carrera pictórica. Y cuando el Presidente de la República, el licenciado Miguel Alemán inauguró la exposición, el discutido pintor dijo sencillamente: 'Esta, señor Presidente es la labor de cincuenta años'. El Primer mandatario esbozó una sonrisa. 'Le felicito por esta maravillosa obra'. Diego Rivera volvió ligeramente el rostro, como creyéndose inmerecedor de tales palabras. Sólo Ruth Rivera, abrió sus inmensos ojos. Y entre el pintor y el Presidente, Lola del Río, hecha lienzo, presidía el encuentro. Luego el rumor de voces creó tupida e inviolable malla.[138]

---

[136] Salvador Novo, *La vida en México en el Período Presidencial de Miguel Alemán.* México. Empresas editoriales, S. A. 1967. 2 de abril de 1949, p.354.
[137] En referencia al soneto que Novo le dedicó a Diego en Sátira y que se explica en el capítulo dos.
[138] Artículo "El Presidente Alemán visita la exposición", *Revista Impacto* Num.3, agosto, 13, 1949. Pp.18-19.

En uno de los artículos de sus memorias publicado en agosto de 1949, es decir, un mes antes de la muerte de José Clemente Orozco, Diego sostuvo que éste era el más grande y el más genial de los pintores mexicanos contemporáneos:

> Homenaje: Rivera, a quien muchos consideran uno de los más altos valores del arte contemporáneo, afirmó que Orozco, es el más genial pintor mexicano. He ahí un gesto que lo honra.[139]

Poco después, mientras el Palacio de Bellas Artes recibía cientos de visitantes de todas las regiones para ver la magna exposición de Diego, se difunde la noticia de la muerte del muralista Orozco. Era el 7 de septiembre de 1949 y las noticias llenaron los periódicos y revistas, en algunas de las cuales Rivera aparece como uno de los protagonistas.

Entre los cuadros que fueron parte de la exposición sobresalen sus retratos a Dolores del Río, María Félix y Guadalupe Amor. Uno de los múltiples romances que se le adjudicó a Rivera fue precisamente el de Guadalupe Amor, amiga del artista por décadas y a la que le hizo varios retratos. El de ella y el de María Félix fueron motivos importantes de escándalo alrededor del pintor, fue acusado de tener amoríos con dichas mujeres. Ambas obras se llamaron en su momento 'retratos del escándalo' A través del tiempo han existido personajes famosos que desafían al poder con sus embates críticos, cuya factura ha sido cobrada sin tardanza. Diego Rivera no fue la excepción, frecuentemente se vio enfrentado por la prensa, quien se encargaba de difundir hasta el más insignificante hecho de su vida en forma de 'escándalo'. Como se ha mencionado en el primer capítulo, muchas de las notas en diarios y revistas publicaban semanalmente las notas relevantes de la semana. Entre sus objetivos editoriales, estaba la provocación. Desde sus encabezados, las fotografías que ilustran y los pies de foto, indican una llamada de atención. Cuando se daba el caso se hacía ironía usando todos los clichés que se fueron creando alrededor de las circunstancias polémicas del artista. En 1949, Diego pintó el retrato a María Félix, y a finales de la década de los cuarenta en los encabezados de las notas se leía "Un retrato de

---

[139] Revista *Hoy* Num. 652, ago 20 de 1949.

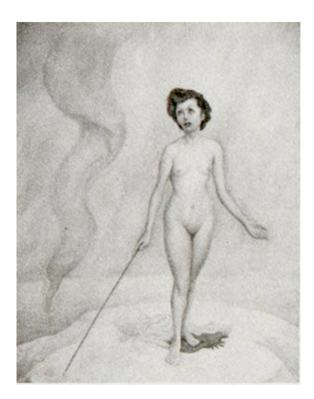
escándalo" [140]. Ante la incomprensión de la inmensa obra de Rivera y de las formas contradictorias de su conducta, las notas y comentarios despectivos, generalmente no firmadas, se reducían a asuntos de su vida personal como:

> …Por los ojos de Diego Rivera han desfilado las más bellas mujeres, María Félix es, acaso, la más hermosa de todas. Y si el pintor no cree en Dios –como se ha afirmado-, por su expresión si cree en la Diosa.[141]

Durante la exposición homenaje de los cincuenta años de su labor artística, se publicaron multitud de notas de prensa como la que sigue:

> Dos mujeres; dos retratos. En sólo 20 horas Diego Rivera pintó este retrato al desnudo de Pita Amor, la poetisa que según las más precisas informaciones, inflama ahora el corazón del famoso pintor… María Félix agradece con un abrazo, el retrato que Diego Rivera le pintara hace algunos meses. Hoy las relaciones amistosas han sido rotas entre el pintor y la estrella.[142] O también:

> Con Frida, la pasión dominante en la vida sentimental del genio. Hombre extraordinario por su arte, por la universalidad de su espíritu, por sus actitudes ante la vida y hasta por su persona física. Diego Rivera ha despertado la pasión, el interés o la curiosidad de muchas mujeres célebres, unas, simplemente hermosas, las otras.[143]



[140] Revista *Hoy* publicó en varios números la secuencia fotográfica que reproducía las escenas en las que Rivera posaba junto al cuadro correspondiente, abrazando a María Félix.
[141] Revista *Hoy*, No. 644, junio 25, 1949, P.20
[142] Revista *Hoy*, No. 652, agosto 20, 1949, P.9
[143] Revista *Hoy* No. 651, agosto 13 de 1949.

El Premio Nacional de Ciencias y Artes a Diego Rivera en la emisión de 1950.

En 1945 se instaura el Premio Nacional de Ciencias y Artes en México como iniciativa del gobierno de Manuel Ávila Camacho. Este premio representa el mayor reconocimiento por parte del Estado a los intelectuales, artistas y científicos por sus obras, por su labor y aportaciones al país y a los medios culturales y del mundo de la ciencia y la investigación.

El premio lo entrega el Estado a través del presidente de la República o del Secretario de Educación Pública. El Instituto Nacional de Bellas Artes es la entidad del gobierno encargada de organizar todas las actividades relacionadas al premio. La designación de esta presea es un indicador de que hay una relación de diálogo entre los artistas y el Estado. La creación de este premio significó, por un lado el reconocer el carácter único del personaje premiado, y por otro el aceptar la importancia de fomentar y estimular este tipo de actividades, dentro un sector de la sociedad diferenciado, que incluye a creadores, intelectuales y científicos. En la legislación del Premio Nacional de Ciencias y Artes aparece la primera iniciativa de ley, la cual se reproduce a continuación:

> El Premio Nacional de Ciencias y Artes surge por disposición de una Ley del Congreso de la Unión, aprobada a iniciativa de la Honorable Cámara de Diputados. El 11 de septiembre de 1944 los diputados Federico V. Medrano, Benito Coquet, Manuel Moreno Sánchez y Fernando Moctezuma presentan la Iniciativa de Ley que establece el Premio Nacional de Artes y Ciencias. En la exposición de motivos correspondiente se expresa que: … para el cabal desarrollo de la cultura superior del país, es necesario el impulso gubernamental decidido, que a la vez que otorgando un premio en metálico a quienes por sus actividades dentro del campo de la cultura lo merezcan, entrañe el más alto honor que la nación pueda otorgar a quienes ponen sus mejores esfuerzos en la tarea de prestigiarla y ennoblecerla ante sí y ante los demás países del mundo.[144]

---

[144] Víctor Diaz Arciniega, edición y compilación, *Premio Nacional de Ciencias y Artes (1945-1990).* México, SEP, FCE. 1990. El libro está dividido en tres secciones: La primera es una sección introductoria, "La evolución legislativa", se describe detalladamente el desarrollo en la legislación del Premio Nacional de

Diego Rivera ganó el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el año 1950. La primera emisión de este premio había sido entregada al escritor Alfonso Reyes, el 20 de diciembre de 1945; posteriormente al muralista José Clemente Orozco, el 18 de noviembre de 1946; a Manuel M. Ponce, en 1947, (aunque la ceremonia de entrega se hace el 26 de febrero de 1948); a Maximiliano Ruiz Castañeda, en 1948, (y la ceremonia se realiza el 4 de febrero de 1949); a Mariano Azuela en 1949. La entrega del premio a Rivera fue el 18 de diciembre de 1950, la ceremonia de premiación se llevó a cabo en los Pinos. Por razones desconocidas no había fechas fijas para realizar las ceremonias de premiación, algunos premios se entregaban al final del año correspondiente, y otros al inicio del año siguiente, sin ninguna formalización, dato que habla de un desconcierto en cuanto a la organización de este premio. Ya en el 50, en la nueva iniciativa de ley del presidente Miguel Alemán se establecía que la entrega del premio se realizara precisamente el día 20 de noviembre de cada año, aunque en la práctica, sus entregas variaban.

En las primeras entregas, la legislación indicaba que el premio debía darse a uno sólo de los campos expresivos, alternando cada año a los otros; y ya que, en el año de 1945 se destinó a Literatura, otorgándosele al escritor Alfonso Reyes, en 1946 le correspondería a Artes Plásticas. Para designar al ganador se conformó una Comisión integrada por representantes de diversas instancias, por parte de la Universidad Autónoma de México, los señores Justino Fernández y Manuel Toussaint; por parte de la Academia de Ciencias “Antonio Alzate”, los señores Federico E. Mariscal y Salvador Toscano y por parte del Colegio Nacional, los señores Alfonso Caso y Diego Rivera, presididos por Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública. Se organizó la Exposición Nacional de Artes Plásticas como un certamen en el que debían participar todos aquellos artistas de las áreas de Pintura y Dibujo, Escultura, Grabado y Arquitectura, para elegir al que ganaría ese año el Premio, consistente en $20,000.00. Diego Rivera, quien en ese momento era el representante del Colegio Nacional, asistió a algunas de las sesiones de la organización del certamen.

Artes, las modificaciones a esa legislación y las fechas y el sexenio en el que han hecho dichas modificaciones. En la segunda sección, “Las ceremonias de premiación”, se reproducen algunas de las circunstancias de la premiación, como las palabras o sus discursos, de entrega por parte del Estado, y de agradecimiento, por parte de los premiados. La tercera sección, “Diccionario”, reproduce las semblanzas biográfico-curriculares de los premiados.

En los documentos encontrados se hace mención a "algunos artistas" que no quisieron participar en el certamen para lo cual se decidió abrir una convocatoria a todos aquellos que solamente quisieran participar en la exposición. La convocatoria se publicó en marzo y la exposición se inauguró el 22 de julio, otorgando el Premio Nacional de Artes Plásticas a José Clemente Orozco, por las pinturas de la Iglesia del Hospital de Jesús, de la Ciudad de México. Además se decidió entregar los "Premios Secretaría de Educación Pública"[145], instancia que concedió, a la calidad de otras obras expuestas, cuatro premios más de $5,000.00 c/u (cinco mil pesos) como reconocimiento por áreas, en vista de que la cantidad de obras de calidad lo ameritaba. Cabe mencionar que en el Área de Arquitectura fue premiado, entre los otros cuatro, el proyecto del Hotel "Del Prado" del arquitecto Carlos Obregón Santacilia. Entre los premiados por la Secretaría de Educación, quedó Frida Kahlo (esposa de Diego Rivera), el Dr. Atl, Francisco Goitia y Julio Castellanos. Es comprensible que dicha exposición en la que participaron un gran número de artistas mexicanos, se crearan algunos problemas internos en las sesiones en las que Diego Rivera representaba al Colegio Nacional, pues poco después de inaugurada la exposición, éste renunció a la Comisión sin esperar a firmar el acta final de los premios, por lo que hubo cambios en la plana calificadora y quedó así: por parte de la Universidad Autónoma de México, los señores Justino Fernández y Juan O'Gorman, los señores Federico E. Mariscal y Salvador Toscano por parte de la Academia de Ciencias y los señores Alfonso Caso y Manuel Toussaint, por parte de El Colegio Nacional. Consta en los archivos que:

> Después de inaugurada la exposición, el señor Diego Rivera, representante del Colegio Nacional, envió a la propia institución su renuncia irrevocable del cargo que le había sido conferido…El hecho de que el Maestro Diego Rivera decidiera no enviar obras al certamen, privó a la exposición del relieve que le habría concedido la participación de uno de los grandes pintores contemporáneos.[146]

Es imprescindible cuestionarse algunos pormenores de dicha renuncia: Diego renunció por conflictos internos que se esbozan en los siguientes posibles motivos: hay una serie de

---

[145] El acta de los premiados se firmó el 11 de septiembre de 1946.
[146] Anales del Instituto Nacional de Investigaciones Estéticas. *Premio Nacional de Artes y Ciencias 1946*. Exposición Nacional de Artes Plásticas. www.analesiie.unam.mx

elementos que se entrelazan, en primer lugar Diego representaba al Colegio Nacional, por lo que no podía ser juez y parte, o al menos esa pudo ser una razón para la negativa de Diego a entregar obra, y entonces de alguna forma quedaba descartado como posible candidato al Premio Nacional. En esa lógica, si no envió obra al certamen es porque su posibilidad de ganar estaba cancelada, aunque pudo enviar su trabajo para exponerlo solamente junto a los demás artistas de las distintas categorías y prefirió no hacerlo. ¿Pudo crearse una molestia en Rivera por el hecho de quedar fuera de dicha candidatura? Invitarlo como parte de la Comisión es la mejor manera de neutralizar la posibilidad de darle el premio, sin embargo él sí acepta participar en la asesoría de la selección de obra. Su esposa Frida sí participaría en la exposición, y además ella resultaría ser uno de los cuatro ganadores de los premios de la Secretaría y otro, el Dr. Atl, gran amigo e incondicional de Diego. Él estaba demasiado involucrado con los premiados; en pocos meses, estaría iniciando el proyecto del Hotel del Prado, del Arq. Carlos Obregón Santacilia, proyecto también premiado, al cual había sido invitado para decorar y donde pintaría el "mural ateo" que causaría los ya mencionados conflictos. La frase que queda en actas: "El maestro Rivera privó a la exposición del relieve que le habría concedido la participación de uno de los grandes pintores contemporáneos" es un reclamo que sugiere la dimensión del conflicto en esa Comisión y del poder que Rivera ejercía en el medio del arte, ya que al invitarlo le están señalando la autoridad que tiene, éste es un reconocimiento más a su calidad de artista. Cabe anotar que el premio todavía no tenía el arraigo que tendría con el correr de los años, no se había creado la tradición ni la relevancia suficientes como para ser codiciado por un artista que ha tenido reconocimiento internacional. Otro aspecto en cuestión es que ese premio de 1946 fue entregado a Orozco, ello plantea otra posibilidad: Diego Rivera había sido atacado por el muralista jalisciense en diversas ocasiones y siendo uno de los "tres grandes", el primero le enmarcaría el premio a un rival. Queden expuestas dichas reflexiones ante la pobreza de evidencias sobre el caso, ya que ni Rivera, ni ninguno de sus contemporáneos mencionan este asunto en sus textos.

El libro *Premio Nacional de Ciencias y Artes (1945-1990)*[147], registra la entrega de estos premios desde 1945 hasta 1990, es decir, cuarenta y cinco años de dicho galardón. Las

---

[147] Díaz Arciniega, *Op. Cit.*

circunstancias en las que se ha entregado esta presea han ido cambiando desde la primera entrega, se han hecho ajustes desde su inicio, según las consideraciones que los mandatarios han decidido hacer. En el volumen se registra la evolución legislativa del Premio Nacional de Ciencias y Artes, las ceremonias de premiación, con los discursos de agradecimiento de los premiados, y de los representantes del Estado que otorgan el premio, así como las fichas biográficas de los galardonados. Por circunstancias desconocidas, en el libro de Díaz Arciniega no se reproduce el discurso del presidente, ni tampoco el de agradecimiento por parte de Diego Rivera. Sólo se menciona brevemente el hecho. En cambio sí se describen los aspectos de la entrega del Premio correspondiente a otros años, tanto el del año anterior a Diego, como el del año que le siguió. En el premio entregado a Mariano Azuela, por ejemplo, se reproduce su discurso de agradecimiento, que equivale a una página del libro. Arciniega se refiere a esta entrega así:

> El 26 de enero de 1950 se hace la entrega del Premio correspondiente a 1949 a Mariano Azuela, quien acaba de cumplir 76 años de edad; entra a las 12 horas en punto al despacho del ejecutivo federal; lo acompañan familiares, miembros de la comunidad intelectual y algunos funcionarios del gobierno invitados a la ceremonia de premiación correspondiente a 1949. Después de las presentaciones de rigor y de la alocución del director del INBA, hace uso de la palabra…

Después se reproduce el discurso de agradecimiento de Azuela, que es de una página. En oposición, la descripción de la entrega del premio a Rivera sólo se asienta como sigue:

> El premio correspondiente a 1950 se otorga a Diego Rivera, quien se circunscribe a expresar su agradecimiento.[148]

Estas son las dos únicas líneas que se dedican a la ceremonia de entrega del premio al pintor Rivera en el texto de Díaz Arciniega. De ahí salta a reportar la entrega siguiente:

---

[148] *Ibid.* P.72.

> Un año más tarde, el 22 de enero de 1952, se hace la entrega del premio a Candelario Huízar, quien por motivos de salud está imposibilitado para hacer uso de la palabra…[149]

Lo cierto es que no existe mucho material de prensa acerca de esta ceremonia de entrega del premio a Diego, hecho que se explica en algunas de las circunstancias que siguen. Cuando éste gana el premio, Miguel Alemán es, todavía, presidente de la República y Carlos Chávez, director del INBA (de 1947 a 1951)[150]. Según refiere Díaz Arciniega, el presidente Alemán se limitó a entregar el premio mediante unas frases insignificantes sin pronunciar un discurso que mostrara mayor entusiasmo. Diego Rivera, por su parte, recibió la presea y agradeció de manera semejante. No se registra algún discurso especial del representante del Estado ni del premiado, como es el caso de las ceremonias de los premios anteriores y posteriores al de Rivera, tampoco aparecen fotografías de la ceremonia en los periódicos, ni en las revistas consultados, ningún indicador de que éste haya sido un evento importante para ninguna de las dos partes, sólo aparecen en la mayoría de los periódicos, pequeñas notas sin firma, como las que se muestran a continuación:

Periódico *El Universal*:

> *Diego Rivera recibió ayer el premio Nacional de Pintura…*
>
> El presidente de la República recibió ayer al pintor Diego Rivera, para hacerle entrega del premio nacional que le fue otorgado en la rama de Artes Plásticas, como reconocimiento a su valiosa obra pictórica realizada en México durante largos años.
>
> El acto fue sumamente sencillo, concurriendo solamente el oficial mayor de la Secretaría de Educación Pública, contador Santiago Fraga, y el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, señor Carlos Chávez.

---

[149] *Ibid.* P.72.

[150] A partir de 1952, el director del INBA fue Miguel Álvarez Acosta. De 1954 a 1956 no hubo entrega del Premio Nacional de Ciencias y Artes.

> Al entregar el licenciado Alemán la recompensa, consistente en un cheque amparado, la cantidad de veinte mil pesos, felicitó a Diego Rivera por su labor que lo coloca en lugar prominente dentro del arte pictórico.[151]

En las páginas interiores del periódico *El Nacional*, una pequeña nota decía:

> En una ceremonia efectuada en los Pinos el Jefe de la Nación entregó al gran pintor mexicano Diego Rivera el Premio Nacional de Artes Plásticas, consistente en 20 mil pesos.[152]

Si el Premio Nacional de Artes se consideraba realmente el más importante que pueda darse a un artista, un artista que además es ya reconocido en su país e internacionalmente, como lo fue Diego Rivera, es contradictorio encontrar una cuantas notas perdidas entre las secciones de los periódicos. En la frase que aparece en la iniciativa de ley del 44 antes citada: "es el más alto honor que la nación pueda otorgar a quienes ponen sus mejores esfuerzos en la tarea de prestigiarla y ennoblecerla ante sí y ante los demás países del mundo" se adivina la estrategia de integración que se ha mencionado en la primera parte de la tesis. La falta de entusiasmo por parte de Diego es significativo si se piensa en que, él acepta el premio, porque finalmente es el máximo reconocimiento que el país le otorga a los artistas y científicos mexicanos, y porque sabe el significado que en términos de poder representa para los artistas. A pesar de ello no hay por su parte una actitud de entusiasmo, dado que para entonces es conocido su creciente distanciamiento con el presidente Alemán, con las autoridades, funcionarios y otros representantes del Estado, por los enfrentamientos que han tenido ambos y en los que se ha visto afectado en sus principios políticos y morales. Las actitudes oficialistas de los funcionarios de las instituciones culturales, le han enfriado en sus relaciones con el poder. Al mismo tiempo Diego Rivera asume, y eso lo va a manifestar poco después, que el premio es un signo de aprobación, una forma de concesión de autoridad, en un medio correspondiente, por parte del Estado hacia el artista o al científico, y de alguna forma es un otorgamiento de poder.

---

[151] *El Universal,* diciembre 19 de 1950.
[152] *El Nacional*, en "Mirador de la semana", (Nota sin ilustrar), domingo 24 de diciembre, 1950.

Es interesante reflexionar en torno a los cuestionamientos como: cuál es el valor significativo de esta premiación y de este tipo de reconocimientos, cómo cobra sentido político y social en cierto contexto histórico. Cómo se hace la selección de los premiados, según qué parámetros. Quiénes hacen dicha selección. En qué circunstancias y cómo se dan los pormenores. Rastreando entre las publicaciones alrededor de las fechas de la entrega encontramos que, en algunos diarios se registra que el mismo día en el que se entrega el premio a Diego Rivera, es decir, el 18 de diciembre de 1950, el Presidente Miguel Alemán recibe precisamente la orden Gran Cruz de La Legión de Honor de manos del embajador de Francia, como representante del primer ministro de ese país, por lo que al día siguiente, el 19 de diciembre aparece en las primeras planas de algunos periódicos como *Excélsior*, con llamada a las páginas interiores e ilustrado con fotografías del evento, las siguientes notas:

> El más preciado Galardón Francés, para Alemán. La Gran Cruz de la Legión de Honor, por Gabriel Bonneau, embajador de Francia en los Pinos.[153]

Del mismo 19 de diciembre, en el periódico *El Novedades,* aparece una nota sin fotos, en la segunda sección del diario, con el título:

> *El premio de 25 mil pesos fue para Diego Rivera…* (no fueron 25, sino 20 mil pesos. Puede que se deba a un error en la formación tipográfica.)
>
> …El señor Presidente de la República, licenciado Miguel Alemán, hizo entrega ayer al artista Diego Rivera, del Premio Nacional de Arte consistente en veinte mil pesos a que se hizo acreedor por su obra realizada como muralista.
>
> Estuvieron presentes en el acto de entrega del premio, efectuado en los Pinos, el subsecretario de Educación Pública, licenciado Aarón Merino Fernández; el maestro Carlos Chávez, director del Instituto de Bellas Artes; el oficial mayor, licenciado Santiago Fraga; el señor Fernando Gamboa, también del Instituto de Bellas Artes, y otros funcionarios.

---

[153] *Excélsior,* Primera Plana, diciembre 19 de 1950.

> El señor Gamboa (Fernando) externó a los periodistas, que la obra muralista de Diego Rivera, en la opinión general de los diversos sectores de México, es una de las más grandes y notables en el Continente.
>
> Para otorgar a Diego Rivera el Premio de Bellas Artes correspondiente al presente año, se tuvieron en cuenta sus grandes méritos como pintor, haciendo caso omiso de sus andanzas como político y especialmente como ferviente partidario de las doctrinas marxistas y amigo del Soviet. Sólo se ha aquilatado el arte y la inspiración de sus grandes obras, plasmadas en el Palacio Nacional, secretaría de Educación Pública y otros lugares.[154]

Se debe recordar que para esos momentos ya se habían presentado los conflictos del mural de la Alameda (en 1948), en el que Diego asentó la frase 'Dios no existe' y que ya eran más que conocidas las actitudes desafiantes de Diego Rivera, mismas que ponían en entredicho a personajes que eran funcionarios de la institución y que debían cumplir una serie de lineamientos y obligaciones propias del sistema político. Fernando Gamboa, quien declarara a la prensa rematando con: "…haciendo caso omiso de sus andanzas como político y especialmente como ferviente partidario de las doctrinas marxistas y amigo del Soviet. Sólo se ha aquilatado el arte y la inspiración de sus grandes obras, plasmadas en el Palacio Nacional, secretaría de Educación Pública y otros lugares…", era el director de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y su aclaración a los medios es antes que nada una disculpa y una justificación a sus superiores por haber entregado el premio al 'artista incómodo'. La fama del pintor le había creado un aura de desconfianza por sus actitudes discordantes frente a los diferentes sectores de la sociedad. Esas conductas contradictorias del artista, por un lado de beneplácito, y por otro, de una constante rebeldía, se traducen en un reclamo de los "derechos sociales", para cuya defensa trabajó siempre en sus frescos y en sus mismos textos. Es entonces lógica la desmesurada respuesta de la prensa con respecto a ambos acontecimientos en un mismo día: la entrega de la Orden de la Legión de Honor, en su más grande categoría al Presidente Alemán, y la del Premio Nacional de Ciencias y Artes a Diego Rivera. Ya para la hora de esta última ceremonia la

---

[154] *El Novedades,* Segunda Sección, diciembre 19, 1950.

prensa se había vaciado en elogios al primer mandatario. Sin dejar de mencionar que el mismo día 19 de diciembre también se lee en el diario *Novedades,* una nota ilustrada con fotografías del evento ocurrido el mismo día 18:

> El Gremio de Peluqueros entrega Medalla de Oro al Presidente Alemán por adhesión y simpatía. [155]

Dos reconocimientos el mismo día al presidente y uno al pintor rebelde. En la sección editorial de la Revista *Hoy* del 30 de diciembre, se publica, en un mosaico de imágenes, un retrato del pintor junto con otros 23 personajes conocidos en el medio cultural y social, como María Félix, Siqueiros, José Revueltas, Yolanda Montez (Tongolele), Dr. Atl, Rosita Arenas, Eulalia Guzmán, Agustín Lara, Ignacio Chávez, Emilio Carballido y Miguel Alemán, entre otros. En el pie de la foto de Rivera dice:

> Ganó Diego Rivera… acostumbrado a atraer la atención del mundo entero por sus extravagancias de hombre genial o por el atrevimiento de una obra que no todos comprenden, este año no hizo nada más importante, -amén de sus frescos de Palacio- que recibir colegialmente el Premio Nacional de Artes y Ciencias, que ganó este año.[156] (con foto de archivo).



Este tipo de publicaciones pone de manifiesto el interés de un sector de la sociedad por personajes que causan expectación y sorpresa, que representan al personaje famoso, caprichoso, poderoso hasta cierto punto, de ideas liberales, que es capaz de entretener con

[155] *El Novedades,* 19 de diciembre, 1950.
[156] Revista *Hoy*, Num.723, "Balance de 1950", diciembre 30 de 1950. P.32 y 33

sus sorpresas a una audiencia inamovible, y que, de alguna manera cumple una función social, la de ser un emblema de la cultura.

Un día antes de la entrega del premio, el 17 de diciembre, *Excélsior* publicó en Miscelánea Semanal: "…Por cierto que cuando reciba el Premio de Artes Plásticas, Diego obsequiará parte de él a su ex Lupe Marín…"[157]

Es imprescindible aclarar que las notas y comentarios sin firma de ese tipo de publicaciones, generalmente son superfluos, sin un conocimiento profundo de las circunstancias artísticas o políticas de Diego Rivera, por lo que tienen poco valor documental, sin embargo son reflejo de un principio ideológico cuyo objetivo era provocar expectación entre los lectores y en su insustancialidad recurren a la crítica visceral de su vida privada. Por otro lado el biógrafo, Bertram D. Wolfe comenta su percepción a propósito del momento cumbre en la vida artística de Diego Rivera:

> El país sentíase orgulloso de su discutido pintor y de las controversias de las cuales había sido centro, ya que los grandes titulares de los periódicos son el material de que se forma la celebridad en nuestro tiempo.[158]

Con ello reafirma que hay un público que necesita un personaje controversial, que acapare la atención de la prensa. En la Iniciativa de ley del presidente Miguel Alemán se establecen algunos cambios al Premio Nacional de Ciencias y Artes, entre los que queda como sigue: "Considerando que el principal objetivo del Premio Nacional de Ciencias y Artes debe radicar en el reconocimiento público y oficial de una personalidad fraguada a lo largo de los años" (Se refiere a que debe premiarse toda la carrera del artista o el científico, y no sólo los últimos cinco años de actividades artísticas, o a una sola obra, como se premiaba antes). Hay una incomodidad en el ambiente debido a que se ha devaluado la imagen del presidente Miguel Alemán frente a las clases trabajadoras, que se sienten traicionadas y sometidas, el gobierno agudiza sus políticas de derecha debido al anticomunismo paranoico adoptado del *macartismo* estadounidense, el personaje Rivera había arremetido con sus

---

[157] *Excélsior*, segunda sección p. 10, domingo 17 de diciembre de 1950.
[158] Bertram D. Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México, Ed. Diana, 1972.

críticas al gobierno al grado de que dejó de parecer, gracioso a los hombres de poder, con sus despliegues de “genio comprometido socialmente.

La respuesta. Otros conflictos por la obra mural

Poco después de que le entregaran el Premio Nacional, en 1952, Diego pinta, por encargo del INBA, con técnica mixta y sobre tela, un mural titulado *Pesadilla de Guerra y Sueño de Paz, Fantasía Realista,* sobre la guerra intervencionista en Corea. El encargo del mural fue para ser enviado junto con toda la obra que representaría a México en la Gran Exposición Internacional que representaría el Arte Mexicano en su totalidad, desde el pasado remoto prehispánico hasta ese momento histórico, y viajaría por varios países del mundo. Por su intención crítica, la pintura fue censurada, lo que causa un escándalo internacional, uno más.

Carlos Chávez le escribe a Diego que su mural no podrá exponerse por su contenido político y que su participación será sólo de obra de caballete y que se rechaza el mural que éste había presentado. La carta fechada el 26 de febrero de 1952, que a continuación se reproduce, indica los niveles de evidente censura política que manejaba el gobierno de México en ese momento, filtrada a través de sus funcionarios de Bellas Artes, como Carlos Chávez:

> C. Diego Rivera, Allende 59, Coyoacán, D.F,
>
> En relación con la conversación que tuvimos el sábado pasado, el día 23 en la tarde, y consultado con el C. Secretario de Educación Pública el caso que tratamos, me es grato comunicar a usted lo siguiente. a) Al quedar terminado el dibujo del mural que por encargo de este Instituto esta usted ejecutando, se ha puesto de manifiesto que el tema en él tratado contiene graves cargos de naturaleza política en contra de varias naciones extranjeras con cuyos gobiernos el nuestro cultiva relaciones amistosas, por lo que dicho mural no podrá exponerse en la Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno que el gobierno Mexicano presentará en París próximamente. b) La circunstancia anterior no altera en forma alguna los términos del encargo hecho a usted, por lo que hace la ejecución,

> terminación y exhibición del mural en nuestro país. c) La Secretaría de Educación Pública, y este Instituto, lamentan profundamente que, por causas ajenas a su voluntad, la Exposición que se presentará en París se prive del mural expresamente encargado a usted para el caso.
>
> Por último me es grato comunicarle el buen éxito de las gestiones para obtener en préstamo, de diversos museos y colecciones nacionales y extranjeros, el lote de veinte telas, de usted, escogidas de acuerdo con usted mismo, para ser exhibidas en París.[159]

Ante tal muestra de censura y en esos términos distantes por parte de su amigo Carlos Chávez, Diego le responde con otra larguísima carta, y en los mismos términos, donde se defiende por la exclusión de su obra, argumentando que él ha sido un pintor conocido internacionalmente por su obra muralística de más de treinta años y que si México llevaría obra significativa de todos sus artistas, su mural debe ir, pues la obra mural es, más que cualquier otra, la que lo representa a él. Es significativa la argumentación de Rivera para defender su derecho, haciendo notar el reconocimiento que el Estado y el Instituto de Bellas Artes le habían otorgado poco antes, para exigir su derecho a ser representado como el artista decidiera. He aquí un fragmento de la carta:

> …En fecha muy anterior a mi convenio con el I.N.B.A. para el mural a que usted se refiere, le comuniqué verbalmente en varias ocasiones, así como al subdirector de ese establecimiento de su digna Gerencia y Dirección General que, siendo yo un pintor que ha definido su personalidad como muralista, gracias a una labor de treinta y dos años en mi propio país, la cual es conocida por artículos críticos y monografías en casi todo el mundo, al tratarse de una exposición que pretende enfocar el Arte Mexicano en su total desde el pasado remoto prehispánico hasta el tiempo presente, yo reclamaba como un derecho, al ser presentado íntegramente en mi personalidad, es decir, como muralista y no únicamente como autor de telas de caballete. Esto en caso de que se deseara incluirme en la Exposición, lo cual no solicito ni de usted ni de nadie. Considerando lo cual, si por cualesquier razón no

---

[159] Carlos Chávez, *Epistolario selecto de Carlos Chávez,* México, FCE, 1989. Pp. 642-643.

era posible mi representación como muralista, podía con absoluto derecho, ante los encargados oficiales de la conexión del Estado Mexicano con los artistas de aquí el que se respetara el deseo de un artista del que ese mismo Instituto y también sin que yo lo solicitara, hizo una Exposición Nacional de Cincuenta Años de mi trabajo. En la inauguración de dicha exposición, el C. Presidente Lic. Miguel Alemán Valdés consagró con su opinión por radio y ante el pueblo de México, mi significación como artista. Más tarde ese mismo Instituto y el propio Primer Alto Funcionario del País, me entregaron el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Así pues, en pleno derecho exijo ahora que por respeto a mi personalidad de pintor, reconocida oficialmente por la propia iniciativa de ustedes, y más aún, por respeto a su propia personalidad y en igual caso al C. Presidente, se sirvan enviar mi mural junto con las telas de caballete, ya que en el caso presente, no tiene usted ni el Gobierno de México intervención alguna en el tema, ni en nada de lo que pueda expresar mi pintura. En consecuencia, no podría atribuírseles cualquier responsabilidad, que sólo es mía.[160]

La carta continúa y se sostiene en estos términos de reclamo, con los cuáles Diego considera que defiende sus derechos como artista reconocido por el mismo Estado, como ciudadano y como artista invitado a dicha exposición. En la larguísima misiva Rivera explicaba detalladamente cada una de las imágenes plasmadas en el mural y sus significados e intenciones. El conflicto llegó al extremo de la censura abierta, Chávez le indicaba lo ofensivo que resultaría para Francia ver cómo Rivera la retrataba, así como a otros países de Europa. Cabe decir que para su realización, esta obra se monta y se concluye en el mismo Palacio de Bellas Artes, lugar del que el mural desaparece el 14 de marzo. La tela fue cortada al ras de su bastidor y secuestrada pocas horas después de que el propio Carlos Chávez le indicara a Rivera que pese a no ser exhibida en París su obra, el gobierno no tiene la intención de entorpecer la libertad de expresión:

---

[160] Diego Rivera, *Correspondencia.* México. El Colegio Nacional. 1999. Pp. 142-143.

> …No puede por ello decirse que el gobierno inhiba ni contraríe la libertad de expresión de los artistas mexicanos. Pero existen toda clase de razones de cortesía internacional, y de tradicional respeto a los países y gobiernos extranjeros, para que el de México no pueda convertirse en el vehículo ni en el instrumento, ni en el responsable de una producción cuyo mérito, por encima de su valor artístico, es su propósito extra artístico de propaganda política…[161]

Evidentemente Rivera no estaba de acuerdo, sin embargo el mural ya no estaba a la mañana siguiente. Diego citó a la prensa y hizo algunas declaraciones de denuncia y otras movilizaciones en vano. El pintor fue sometido. Finalmente el mural apareció y fue devuelto a Rivera después de un año. Lo que indica que la obra no viajó a París, que el gobierno en pleno abuso de poder sometió a Rivera y lo privó de exhibir su obra mural en la magna exposición en concordancia con el INBA. Él hizo los trámites necesarios para sacarlo del país y así evitar que volviera a ser secuestrado o destruido. Sin embargo en el camino se volvió a extraviar y se sabe que el mural fue adquirido por el gobierno de China, pero Diego Rivera murió sin saber el destino de la obra. Hasta la fecha se encuentra desaparecido.

Es importante señalar que la amistad que Carlos Chávez tenía con Diego Rivera era ya de muchos años atrás. Como ejemplo está el Ballet *Horse Power*, uno de los proyectos en los que trabajaron juntos en la ciudad de Nueva York, con música de Carlos Chávez, y escenografía y trajes de Rivera de 1927 a 1928[162]. Además es evidente la buena relación que había entre ellos, por los términos de las cartas antes citadas, la de los años 1947-1949, cuando se preparaba la gran exposición homenaje en el Palacio de Bellas Artes. Chávez, como músico sabe de los pormenores de la expresión artística, pero como funcionario tiene que actuar de otra manera, como responsable de la imagen que el gobierno debe dar fuera del país, su actitud es institucional y de acuerdo a las políticas del Estado muestra una actitud represora y mercenaria que contradice su compromiso amistoso con Rivera.

---

[161] Citado por Raquel Tibol, *Op. Cit.*

[162] El Ballet *Horse Power* se presentó en 1932, en la Academia de la Música de Filadelfia, por la Compañía de Opera de esta ciudad, con dirección de orquesta por Leopoldo Stokowski.

Alemán tiene la idea de hacer de México un país moderno y cosmopolita, mostrar una imagen amable, sin contradicciones hacia el exterior. En el gobierno alemanista Chávez y Gamboa fueron funcionarios fundamentales para el ámbito cultural, que cumplieron su trabajo a veces de manera excedida frente a actitudes rebeldes como las de Rivera.

Por otro lado, es importante señalar que ninguno de los reconocimientos que Rivera recibió, por más importantes que fueran, tales como la Exposición homenaje por sus cincuenta años, o el Premio Nacional de Artes, modificaron su posición ideológica ni política en su discurso pictórico, ni su línea en los murales y en las producciones que realizó a los largo de los siguientes años de su vida, a pesar de que choca abiertamente entre ciertos sectores de la política. Diego Rivera mantuvo siempre su intención de hacer crítica social, a pesar de todas las críticas que recibió sobre todo en los últimos años acerca de su obra y de su vida privada. Su pintura recibió ataques en los que lo calificaban de populista, o demagógico, en su discurso iconográfico se encontraba un cierto folklorismo, que era accesible a ciertos grupos obreros y trabajadores, pero que sus contemporáneos no entendieron en términos de la vanguardia artística. Sin embargo, puede verse en estos documentos que después de recibir los máximos reconocimientos que se pueden obtener del país, no obstante, si exigió el respeto al que creyó tener derecho. Así como también fue consistente en su intención de formar parte del Partido Comunista al que finalmente fue readmitido en 1954.

Diego Rivera y Carlos Chávez se distanciaron a partir del conflicto del mural perdido y el pintor encontró el momento para ejercer cierta pequeña venganza contra Carlos Chávez. Este último prestó un cuadro de su propiedad pintado por Frida, para la exposición que Lola Álvarez Bravo organizó en 1953 y el cual no había sido devuelto. En carta fechada el 6 de febrero de 1954, poco antes morir Frida Kahlo, Chávez, temeroso de perder dicho cuadro[163], le suplica que se lo devuelva, luego de saludarla y desearle buena salud, ya que la esposa del pintor había tenido muy malos pronósticos los últimos meses:

> Fridita: …Vuelvo a molestarte con el asunto de la devolución del cuadro que por razones inexplicables se ha alargado demasiado. En tres ocasiones anteriores, los

[163] El cuadro en cuestión, *Naturaleza Muerta,* 1942, de Frida Kahlo, pertenece al Museo Frida Kahlo.

> días 9, 17 y 23 de octubre, me permití insistirte por carta, en esta devolución. Como contestación a mis súplicas solamente recibí recado de tu parte en el sentido de que por tu estado de salud no podías ocuparte del asunto y que le pidiera yo a Diego el cuadro porque él lo tenía. [164]

La insistencia de Chávez fue inútil, tanto Frida Kahlo como Lola Álvarez Bravo le otorgaban a Diego la responsabilidad del cuadro, aún cuando Frida firmó la carta-recibo del préstamo. Pocos meses después muere Frida y el asunto quedó cerrado. El cuadro nunca fue devuelto. Esto lo revela otra carta que muchos años después el mismo Chávez le envía a Fernando Gamboa, el 24 de febrero de 1978, en la cual le niega el préstamo de un cuadro de Juan Soriano que Gamboa pretendía incluir en una exposición en Francia, debido a que se lo ha regalado a su hija Ana Chávez Ortiz, como regalo de bodas. La carta dice:

> …El cuadro pues es propiedad de Anita y lo tiene en su casa. Le informé de la solicitud de usted y me dijo que no se siente inclinada a prestarlo. La verdad es que, desde que Diego Rivera me robó el cuadro de Frida, ha quedado mala impresión entre las personas que supieron de ese caso…[165]

Al morir Frida Kahlo en 1954, Diego contrae nupcias al año siguiente con Emma Hurtado por petición de la misma Frida. En 1956 viaja a la Unión Soviética para ser sometido a una operación quirúrgica, por la enfermedad de cáncer que padece. Muere el 24 de noviembre de 1957.

---

[164] Carlos Chávez, *Op.Ct.* p.700.
[165] Carlos Chávez, *Op.Ct.* p.1062.

Conclusiones

Diego Rivera fue uno de los artistas más famosos y polémicos del siglo XX. En el momento cumbre de su trayectoria artística recibe el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el año 1950, en el marco del gobierno del Presidente Miguel Alemán. Siendo este premio el más alto reconocimiento que el Estado le puede otorgar, Diego Rivera no encuentra mayor relevancia en el hecho y su reacción es de indiferencia. Incluso la prensa lo registra como un acontecimiento más alrededor del controvertido pintor. La razón es que la presencia de Diego en el ámbito cultural ya ha ganado suficiente terreno, su fama era enorme. Mas allá del Premio Nacional está el reconocimiento que, desde muy joven los diferentes gobiernos le habían otorgado al artista: le han entregado los muros para decorar y con ellos la posibilidad de expresar su pensamiento sobre lo social lo político y lo ideológico. Le concedieron la libertad de representar en imágenes la historia de México, un montaje sin precedentes en la pintura del país. Diego había pintado, además, los muros de edificios institucionales tan importantes como el Palacio Nacional, La Secretaría de Educación Pública, La Universidad de Chapingo, El Palacio de Cortés de Cuernavaca, entre otros, así como también había gozado de invitaciones semejantes en los Estados Unidos. Ha tenido, además, la exposición-homenaje por sus cincuenta años de trayectoria artística, en 1949.

En el momento en que surge el Premio Nacional de Ciencias y Artes hay un clima intelectual que ha cambiado a partir del Presidente Miguel Alemán, la cultura posrevolucionaria está cediendo en aras de un gobierno al que le interesa sustituir un nacionalismo por una actitud más cosmopolita. En México no existía una tradición en lo que a los premios y reconocimientos se refiere, al menos con respecto a este tipo de premios a los intelectuales, artistas y científicos. Por ello, cuando se instaura el Premio Nacional, en 1945, todavía no es relevante. Dado que un premio se prestigia a partir de sus mismos premiados, haría falta que el tiempo reevaluara dicha presea. A Diego no le hace falta ese premio, para entonces él ha recibido ya todos los reconocimientos que un artista pudiera tener.

En cambio en Francia, la orden de la Legión de Honor se había convertido en el premio más importante, incluso a nivel internacional. Las formas de reconocimiento a los artistas e

intelectuales han cambian a través de la historia, sin embargo, las estrategias decimonónicas empleadas en las formas de reconocer y distinguir al artista, intelectual o científico, son estrategias políticas propuestas por Napoleón Bonaparte en el nuevo régimen, y tienen sus repercusiones o herencias en el siglo XX. A partir del nuevo régimen se regresa a la costumbre de distinguir a los individuos de mayor relevancia en la sociedad, a través de la orden de La legión de Honor, con una clara intención de integrarlos al poder. La integración al Estado, según Duverger, es una estrategia política para inmovilizar al intelectual, para 'limar las asperezas'. Sin embargo, esta contraprestación, este intercambio entre el organismo de poder que otorga un reconocimiento y el premiado, es una ilusión. Pues el poder mantiene una heteronomía con respecto al premiado. Lo importante es el brillo que los hombres destacados le dan a un gobierno y por ello va a entregar reconocimientos a sus hombres ilustres como una estrategia de integración.

El reconocimiento es una forma de estrategia del Estado para integrar al individuo sobresaliente. El hecho de crear la Legión de Honor es la gran idea que va a marcar las políticas de reconocimientos del siglo XIX y a va repercutir en gran medida en el siglo XX. Por un lado ese reconocimiento quiere recuperar "el honor" que se ha perdido con las corrupciones de los regímenes anteriores a la Revolución francesa y de la Revolución misma, y otorgarles el galardón para señalarles que desde ese momento el Estado los reconoce y distingue de los demás; y por otro lado es una estrategia política para acercar a los intelectuales y crearles la ilusión de que tienen un poder sobre la sociedad, un poder a través de su propia expresión. Ese poder está en el lenguaje que dominan y será entendido por los homenajeados como la posibilidad de transmitir conocimiento a quienes no tienen la claridad ni las herramientas para actuar en contra de la opresión. Al final, las condiciones se agudizan y la represión viene a poner los límites.

Diego Rivera fue el intelectual que a través de sus conocimientos tanto estéticos como intelectuales entró en un juego de poder con el Estado, un juego de negociación, de 'jaloneo intelectual', valga la expresión, entre aceptar el reconocimiento y aprovechar el poder que este le otorgaba, él usará los peldaños del poder y mostrará una actitud crítica y rebelde ante los actos injustos del mismo Estado que lo había reconocido. Sus actitudes rebeldes y

provocadoras eran parte de ese juego. Sin embargo Diego había traspasado los límites en el juego de simulaciones, reconocimientos y legitimaciones mutuas entre poder y arte.

Sus críticas y movilizaciones eran con frecuencia en vano y bien lo intuía el muralista, a pesar de que trabajó para contribuir en la construcción de un mundo con igualdad social. Diego enfrentó al Estado y poco pudo vencerlo, como lo muestran los acontecimientos del caso del mural secuestrado en el año 1952. Rivera va a reclamar que en el reconocimiento se le ha otorgado una autoridad la cual querrá ejercer cuando se ve amenazado con la censura y la represión, pero al final se dará cuenta que ese poder es una ilusión.

¿Qué hay en la fama de un individuo? La fama es un juego de poder, un intercambio o negociación entre las minorías, esas minorías rectoras, como lo señala Ortega y Gasset. Los hombres que han adquirido fama a través de sus obras y acciones cumplen una función muy importante en las sociedades, le otorgan al Estado la idea de legitimidad, de que funcionan sus instituciones y por lo tanto hacen que el gobierno en turno pueda ostentarse como generador de esos personajes. Los intelectuales hacen lucir al Estado, se convierten en emblemas de una cultura, como también lo son los hombres sobresalientes en las ciencias y en las artes.

Bibliografía

-Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y Poder.* México. Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica. 2005.

-Azuela, Alicia. *Diego Rivera en Detroit.* México. UNAM. 1985.

-Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano.* México Ed. Grijalbo. 1996.

-Beloff, Angelina. *Memorias. Angelina Beloff.* México. UNAM-SEP. 1986. P.58.

-Buelna Serrano, María Elvira. "Reelección: política cotidiana en los tiempos de Don Porfirio", en *El Porfiriato.* México UAM-A. 2006.

-Cardona Peña, Alfredo. *El monstruo en su Laberinto. Conversaciones con Diego Rivera.* México. Ed. Diana. 1980.

-Cervantes. *El gallardo español.* Buenos Aires. Ed. Espasa-Calpe. 1948.

-Constantine, Mildred. Prefacio del catálogo *Diego Rivera y su México a través del ojo de la cámara.* Madrid. Centro de Arte Reina Sofía. 1987.

-Corneille, Pierre. *El Cid.* Madrid. Everest. 1981.

-Chávez, Carlos. *Epistolario selecto de Carlos Chávez.* México. FCE. 1989.

-Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse.* México. FCE. 1979.

-Del Conde, Teresa. *Diego Rivera Hoy.* México. INBA, SEP. 1986.

-Díaz Arciniega, Víctor. *Premio Nacional de Ciencias y Artes (1945-1990).* 1991, México. SEP, FCE.

-Díaz-Plaja, Guillermo. *La Literatura Universal.* Biblioteca de la Cultura. Barcelona. Ediciones Danae. 1969.

-*Diccionario de la Lengua Española,* vigésima primera edición. Tomo I y II. Madrid. Real Academia Española. Espasa-Calpe. 1999.

-*Diccionario de la lengua española.* Madrid. Espasa-Calpe. 2005.

-*Diccionario de Filosofía.* Nicola Abbagnano. México. FCE. 1974.

-*Diccionario del uso del español.* María Moliner. Madrid. Editorial Gredos. 2007.

-*Diccionario Ideológico de la lengua española*. Julio Casares. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. S.A. 1959.

-Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales Tomo II. Madrid. Editorial Planeta de Agostini. 1987.

-Deleuze, Gilles, Guatari, Félix. *Kafka, por una literatura menor.* México. Ediciones Era. 1978.

-Durando, Furio. *Grecia Antigua*. Barcelona. Ediciones Folio. 2005.

-Duverger, Maurice. *Sociología política.* Barcelona. Ediciones Ariel. 1972.

-Lida de Malkiel, María Rosa. *La idea de la fama en la edad media castellana.* México. FCE. 2006. 2ª Ed.

-Enzensberger, Hans Magnus. *El filántropo*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1985.

-Espinosa Campos, Eduardo. *Entre Andamios y muros: Ayudantes de Diego Rivera en su obra mural.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Mural de Diego Rivera. México. Nov-ene 2001-2002.

-Fernández, Justino. *Prometeo, Ensayo sobre pintura contemporánea.* México. Porrúa. 1945. Pp.122-124.

-Fischer, Ernst. *La necesidad del Arte*. Barcelona. Ediciones Península. 1973.

-Foucault, Michel. *Microfísica del poder.* Madrid. Las ediciones de la Piqueta. 1978.

-Fuentes Rojas, Elizabeth. *Diego Rivera en San Francisco.* México. Gobierno del Estado de Guanajuato. 1991.

-Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método.* Tomos I y II. Salamanca (España). Ediciones Sígueme. 1996.

-Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica. 1982.

-Gojman de Backal, Alicia *et al.* Capítulo "Diego Rivera y la Comunidad judía en México" en *Diego Rivera y la Inquisición. Un puente en el tiempo.* México. Ed.Museo Mural Diego Rivera, Museo Biblioteca Pape, Museo de Historia Mexicana, Museo del Noreste, Museo del Palacio. 2008.

-Gombrich, Ernst H. Hochberg, Julian; Black, Max. *Arte, percepción y realidad.* Compilación y Prefacio de Maurice Mandelbaum. Barcelona-Buenos Aires. Ediciones Piados, Comunicación. 1983.

-Hayden Herrera, Frida: *A Biography of Frida Kahlo*. Nueva York: Harper & Row, Publishers, 1983.

-Henestrosa, Andrés *et. al*. *Testimonios sobre Diego Rivera.* México. UNAM. 2007.

-Hernández Márquez, Rosario y López Rangel, Martha Angélica*. Los Banquetes del Centenario. El sueño Gastronómico del Porfiriato.* México. Ediciones Rosa Ma Porrúa. 2010.

-Herner, Irene. "Diego Rivera: Paraíso perdido en Rockefeller Center", *Arte y Revolución,* Ed. INBA/LANDUCCI. México. 1999. Pág. 240.

-Hijar, Alberto. "Diego Rivera y la política" en *Palabras Ilustres 1921-1957*. México. INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Banco de México, Editorial R.M. 2007. Pp. 37-51.

-Híjar, Alberto *et. al*. "Pintar Troskista", en *Diego Rivera, Arte y revolución.* México. INBA Landucci Editores, CONACULTA. 1999.

-Katz, Friedrich. *De Díaz a Madero. Orígenes y Estallido de la Revolución Mexicana.* México. Ediciones Era. 2008.

-Kenneth Turner, John. *México Bárbaro.* México. FCE. 1978.

-Knight, Alan. “Caudillos y Campesinos en el México revolucionario, 1910-1917”, en *Caudillos y Campesinos en la Revolución Mexicana*, de D.A. Brading. FCE. México. 1995.

-Lajous, Alejandra. Artículo “Los Premios Nacionales de Ciencias y Artes: La consagración de una sociedad establecida” en *Los intelectuales y el poder en México.* En Memorias de la *VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. Los Angeles. El Colegio de México, University of California.1981. Pp.607-624.

-Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Diego y Frida.* México. Ed. Diana. 1995.

-Lida de Malkiel, María Rosa. *La idea de la fama en la edad media castellana.* México. FCE. 2006.

-Lulio, Raimundo. *Libro del orden de caballería.* Buenos Aires. Espasa Calpe, Argentina S.A. 1949.

-Maravall, José Antonio. “El intelectual y el poder” en *Cuadernos del idioma.* Buenos Aires. Editorial Codex. 1965. P. 5-25.

-Maynard Hutchins, Robert. *Great Books of the western World.* Chicago. William Benton Publisher. 1978.

-Martínez Leal, Luisa. *El Porfiriato.* México UAM-A. 2006.

-Medina, Luis. *Historia de la Revolución Mexicana.* Período 1940-1952. No.20. “Civilismo y Modernización del autoritarismo”. México. El Colegio de México. 1979.

-Moyssén, Xavier. Introducción en *Diego Rivera* por Samuel Ramos. México. UNAM. 1986.

-Novo, Salvador. *La vida en México en el Período Presidencial de Manuel Ávila Camacho.* México. Empresas editoriales, S. A. 1965.

-Novo, Salvador. *La vida en México en el Período Presidencial de Miguel Alemán.* México. Empresas editoriales, S. A. 1967.

-Novo, Salvador. *Sátira.* México. Ed. Diana. 1978.

-Olivares Carrillo, Armando. *Diego de Guanajuato.* México. Ediciones La Rana. 2003.

-Onfray, Michel. *Los ultras de las luces. Contrahistoria de la filosofía, IV*. Madrid. Anagrama, Colección Argumentos. 2010.

-Ortega y Gasset, José. *España Invertebrada.* Barcelona. Ediciones Folio. 2007.

-Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas.* México. Ed. Porrúa. 2005.

-Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje.* México. UAM-A. 2006.

-Paz, Octavio. *El ogro Filantrópico.* México. Joaquín Mortiz. 1979.

-Pliego Quijano, Susana *et. Al. Diego Rivera: Nacimiento de un pintor.* México. Museo Mural Diego Rivera, UNAM, INBA, CNCA, Banco de México. 2007.

-Ramos, Samuel. *Diego Rivera.* México. UNAM. 1986.

-Reyes Palma, Francisco. "Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX". México. Curare. No.9. 1996. Pp. 3-18.

-Rivera Barrientos, Ma. Del Pilar. *Mi hermano Diego.* México. SEP, Gobierno del Estado de Guanajuato. 1986.

-Rivera, Diego. *Arte y Política.* México. Grijalbo. 1978.

-Rivera, Diego. *Correspondencia.* México. El Colegio Nacional. 1999.

-Rivera, Diego. *El Espíritu Revolucionario en el Arte Moderno,* Baltimore. Modern Quarterly. vol. 6, num. 3, páginas 51-57, 1932.

-Rivera, Diego. *Mexican Folksways.* No.7. junio-julio de 1926.

-Rivera, Diego. *Textos de Arte. México.* UNAM. 1986.

-Rivera Marín, Guadalupe. *Diego el Rojo.* México. Ed. Nueva Imagen. 1997.

-Rodríguez, Antonio. *A. History of Mexican Mural Painting*, G.P. Putnam's Sons, Nueva York, 1969, p.271.

-Salazar, Adolfo. *La música en la cultural griega. México.* El Colegio de México. 1954.

-Sánchez Vázquez, Adolfo. "Claves de la ideología estética de Diego Rivera" en *Diego Riera Hoy*. México. UNAM. 1987. P. 216.

-Silva, Federico. *México por Tacuba. Pasajes autobiográficos.* CONACULTA. MÉXICO. 2000.

-Silvela, Raimundo. *Felipe IV, El rey Galán,* p. 69. Madrid. Grupo Editorial G.R.M. S.L. 2004.

-Tibol, Raquel. *Diego Rivera, Gran Ilustrador.* México. BIM Num. 8. Ed. RM. 2008.

-Tibol, Raquel. *Luces y sombras*. México. Ed. Lumen. 2007.

-Tibol, Raquel. "Época moderna y contemporánea", Tomo Uno, en *Historia general del arte mexicano*, Editorial Hermes, 1975.

-Tibol, Raquel. Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Pintores y Escultores de México, titulado Declaración social, Política y Estética. En: *Historia General del Arte Mexicano*; Época Moderna y Contemporánea. Tomo II. Ed. Hermes, México, 1969, Pág. 270.

-Tibol, Raquel. "Sueños de un domingo en la Alameda. Historia documental", en *Alameda. Visión histórica y estética de la alameda de la ciudad de México.* México. Landucci Editores, CONACULTA, INBA. 2001. Pp. 123-165.

-Torriente, Loló de la, *Memoria y razón de Diego Rivera.* Tomos I y II. México. Editorial Renacimiento. 1959.

-Vasari, Giorgio. *Vida de grandes artistas.* Madrid. Editorial Mediterráneo. 1966.

-Virgilio, *La Eneida,* libro IV, España, Editorial Juventud, 1998.

-Wolfe, Bertram D. *La fabulosa vida de Diego Rivera.* México, Editorial Diana. 1972.

Hemerografía

-Benjamin, Walter: artículo 'París: capital del siglo XIX', en suplemento *La cultura en México*, No. 437, 24 de junio de 1970.

-*El Ilustrado* No. 836, mayo 18, 1933. Pp38 y 51.

-*Excélsior*, segunda sección p. 10, domingo 17 de diciembre, 1950.

-*Novedades,* El. Segunda Sección. México. 19 de diciembre. 1950.

-Revista *Hoy*, Balance de 1950, p.32 y 33.

-Revista *Hoy* No. 625, México, feb. 12, 1949.

-Revista *Hoy* Nº 723, diciembre 30 de 1950.

-Revista *Impacto* No. 36, reportaje de Vicente Fe Álvarez, abril 1, 1950, pp.40 y 41.

-Revista *Impacto* No. 256, reportaje de Antonio Rodríguez, julio 3, 1954, p35.

-Revista *Sucesos para todos*, No. 801, 15 de junio de 1948, p 5.

-*Revista de Revistas* No. 1201, mayo 21, 1933, "Arte y Artistas. El Lenin de Diego", p.27.

-Rodríguez, Antonio. *Vida y Milagros de Diego Rivera.* México. Revista *Hoy* desde 1948 a 1949.

-Tirado Fuentes, René. "Diego Rivera propone una 'transacción' al señor Arzobispo". *Excélsior.* Junio 3, 1948.

Paginas web

-Anales del Instituto Nacional de Investigaciones Estéticas. *Premio Nacional de Artes y Ciencias 1946*. Exposición Nacional de Artes Plásticas. www.analesiie.unam.mx.

-Correa, Gustavo. *El concepto de la fama en el teatro de Cervantes,* University of Pennsylvania Press. 1959. En www.jstor.org/stable/471020.

-Maestre, Julio. *La fama en Virgilio,* presentada a la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, en Argentina. Como requisitos para la materia Literatura Latina I, agosto de 1997. www.monografias.com

-Moyssén, Xavier. *El retrato de Detroit por Diego Rivera*. www.analesiie.unam.mx

-Moyssén, Xavier. *Los autorretratos de Diego Rivera.* www.analesiie.unam.mx

-Rodríguez Mortellaro, Itzel. "Coatlicue asiste al homenaje a Diego Rivera: la creación de significados culturales en el discurso museográfico de Fernando Gamboa" en Revista digital del Cenidiap, www.discursovisual.cenart.gob.mx/